

Iluminaciones profanas. La tarea del arte

IGNASI ABALLÍ
PEP AGUT
JORDI COLOMER
SALOMÉ CUESTA
LABORATORIO DE LUZ
LA SOCIÉTÉ ANONYME
JOSÉ MALDONADO
JUAN LUIS MORAZA

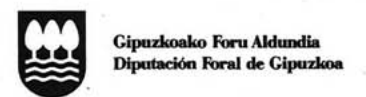
Ensayos

MANEL CLOT
JOSÉ LEBRERO
ANA MARTÍNEZ-COLLADO

Idea y organización

JOSE LUIS BREA

Iluminaciones profanas.
La tarea del arte





Iluminaciones profanas. La tarea del arte

Idea y organización:

Jose Luis Brea

16 de Septiembre / 30 de Septiembre de 1993
SALA DE EXPOSICIONES DE ARTELEKU - San Sebastián

26 de Octubre / 23 de Noviembre de 1993
GALERIA ELBA BENITEZ - Madrid

Manifiesto



Siete iluminaciones
-preámbulo-

i.

"Es un gran error pensar que sólo conocemos de las experiencias surrealistas los éxtasis religiosos o los éxtasis de las drogas. Opio del pueblo ha llamado Lenin a la religión, aproximando estas dos cosas más de lo que les gustaría a los surrealistas. ... Pero la verdadera superación creadora de la iluminación religiosa no está, desde luego, en los estupefacientes. Está en una iluminación profana de inspiración materialista, antropológica, de la que el haschisch, el opio, o cualquier otra droga, no es más que la escuela primaria".

ii.

"La investigación apasionada por ejemplo de fenómenos telepáticos no nos enseña sobre la lectura (proceso eminentemente telepático) ni la mitad de lo que aprendemos sobre dichos fenómenos por medio de una iluminación profana, esto es, leyendo. O también: la investigación apasionada acerca del fumar haschisch no nos enseña sobre el pensamiento (que es un narcótico eminente) ni la mitad de lo que aprendemos sobre el haschisch por medio de una iluminación profana, esto es, pensando. El lector, el pensativo, el que espera, el que callejea, son tipos de iluminados igual que el consumidor de opio, el soñador, el ebrio. Y, sin embargo, son profanos. Para no hablar de esa droga terrible, nosotros mismos, que tomamos en la soledad".

iii.

"Poco después, en el invierno de 1924 a 1925, se produjo la "iluminación", que habría de orientar toda mi vida ulterior. Debo llamarla "iluminación", pues la experiencia estuvo ligada a una luz muy particular que cayó de pronto sobre mí, produciéndome una violenta sensación de expansión. Iba caminando a un paso rápido y singularmente enérgico, que se prolongó

lo que duró la "iluminación" misma, por una calle de Viena. Nunca he olvidado lo que ocurrió aquella noche. Ha permanecido en mi recuerdo como un instante único, y al cabo de cincuenta y cinco años aún lo siento como algo no agotado. Aunque el contenido intelectual de esta iluminación sea tan simple e insignificante que sus efectos resultan inexplicables, de ella -como de una revelación- saqué la energía necesaria para dedicar treinta y cinco años de mi vida al esclarecimiento de un único problema, allí percibido en toda su complejidad".

iv.

"**Idea de la luz**

Enciendo la luz en una habitación a oscuras: ciertamente la habitación iluminada ya no es la habitación a oscuras, la he perdido para siempre. Y sin embargo, ¿no se trata de la misma habitación?, ¿no es precisamente la habitación oscura el único contenido de la habitación iluminada? Aquello que ya no puedo tener, aquello que se queda infinitamente atrás y que, al mismo tiempo, me empuja hacia adelante, es sólo una representación del lenguaje, la oscuridad que se le presupone a la luz; pero si abandono el intento de alcanzar este presupuesto, si centro mi atención en la luz misma, si la recibo - lo que la luz me da es, entonces, la misma habitación, la oscuridad no hipotética. El único contenido de la revelación es lo en sí encerrado, lo velado -la luz no es más que el sucederse de la oscuridad a sí misma".

v.

"Y es en esta danza que la "nada" salta a la escena para hacer imposible, indecible, la utopía de una mayor transparencia, de una Palabra. Es necesario que el límite aparezca. Y nombrarlo de la forma más despiadada posible se ve acompañado del placer que conlleva el hacer surgir las cosas en su precariedad misma, en su acontecer. En el lenguaje se expresa todo el material de lo visible, de su aparecer y morir, de su precipitarse en el abismo del tiempo. Es el momento de la iluminación, el momento que el ángel necesario anuncia".

vi .

"Pero esta idea de iluminación actúa como idea-límite. En la cultura vienesa la vía zen es objeto de nostalgia: conciencia de la separación, de la insuperable diferencia, o incluso intento de nombrarla, de vivirla. Intento que se ve condenado a caer en la "intención" insalvable. Esto da lugar a una extraordinaria, laberíntica reflexión sobre el lenguaje: la experiencia es superior al pensamiento, como el pensamiento es superior a la palabra, enseña el zen; pero la experiencia se ha convertido en una idea-límite que continuamente se renueva, en cuanto tal, en el pensamiento reflexionante. El pensamiento tiende hacia la experiencia y se ve constitutivamente imposibilitado para alcanzarla y definirla. El límite del

lenguaje significa aquí algo más que la tranquilizadora imagen de una "búsqueda sin fin", de un genérico y sensato intento de reflexionar antidogmático. Indica la miseria del reflexionar, en el momento más desarrollado de una cultura *-en cuanto poseedora de experiencia-*, sobre los límites de la experiencia".

y vii.

"Basta sólo con tomar el amor en serio -y a ello lleva *Nadja*- para reconocer en él una iluminación profana"

Procedencia: i, ii y vii, de Walter Benjamin (El surrealismo. La última instantánea de la inteligencia europea); iii. de Elias Canetti (La antorcha al oido); iv. de Giorgio Agamben (Idea de la prosa); v. de Francisco Jarauta (Javier Peñafiel, para Proyecto Mestizo); y vi. de Massimo Cacciari (Hombres Póstumos).

Por un arte no banal -manifiesto-

Jose Luis Brea

"La totalidad del mundo del arte ha alcanzado un nivel tan bajo, ha sido comercializado hasta un grado tal, que el arte y todo lo que tenga que ver con él se ha convertido en una de las actividades más triviales de nuestro tiempo. El arte en estos tiempos se ha hundido hasta uno de sus más bajos niveles en la historia, seguramente incluso inferior al de finales del XVIII, cuando ya no había gran arte, sino pura frivolidad. En el siglo XX el arte está jugando un papel de puro entretenimiento, como si viviéramos una época divertida, ignorando todas las guerras que experimentamos como parte de lo que somos".

Marcel Duchamp.

1. *Sobre el lugar de la cultura en nuestra época*

Ninguna de las certidumbres que sostenían el modo de representar el mundo propio de las sociedades occidentales se mantiene ya en pie. La cultura, en su forma actual, ha perdido su potencia para cumplir alguna función simbólica: su capacidad para organizar el espacio de la representación. La cultura, en su forma actual, se ha convertido en un apéndice banal e inocuo de la industria del entretenimiento -y su capacidad de fundación o transformación de los mundos de vida ha sido plenamente absorbida y reconvertida en mera eficacia legitimadora de los estados de cosas existentes.

Las aspiraciones de la especie hombre sobre la tierra y en relación con su propio destino han quedado reducidas a una lógica de la supervivencia carente de horizonte y proyecto. Persistir en el ser es para el hombre, a estas alturas de la historia, ya un logro.

La evolución de lo humano en el tiempo ha quedado abandonada a la espontaneidad de una lógica ciega, al azar de una combinatoria ajena a toda legislación del espíritu o la voluntad.

La cultura ha caído bajo el peso de las fuerzas de entropía que regulan la espontaneidad del devenir, convertida la nuestra en parte indistinta de la "historia natural".

La estetización de los mundos de vida que se ha producido como consecuencia de la extensión generalizada de los media y las industrias de la imagen -publicidad, diseño, ...- es banal. Esto es: carece de consecuencias tanto de cara a la emancipación del ciudadano como de cara a la reapropiación por el sujeto de la totalidad de su experiencia.

La expansión del arte en las sociedades contemporáneas es un efecto engañoso de la estetización banal de los mundos de vida. El único y deplorable efecto de esta estetización mediática de los mundos de vida proyectada sobre la esfera del arte es su banalización.

El más grave efecto que en este proceso sufre el arte es, con todo, su instrumentalización como dispositivo de legitimación. El enemigo mayor de un programa crítico refinado a una conciencia de complejidad no debe ser hoy pues el "arte estetizado" -cuya irrelevancia moral es evidente-, sino el arte que en su pretensión de radicalidad no sirve sino a la legitimación, por postulación fantasmagórica de un lugar otro, del proceso de estetización banal de los mundos de vida.

Toda producción cultural está sometida a una lógica del tiempo que le retira a medio plazo su fuerza transformadora, absorbida por el sistema general de organización de los mundos de vida -en tanto forma institucionalizada. Como tal, toda producción cultural esta abocada a perder tarde o temprano su capacidad de alteración de la lógica de las instituciones.
La toma de conciencia de esta dialéctica lleva a las formas contemporáneas a anticipar su absorción, apenas "simulando" su previa condición revolucionaria -y ello sólo para obtener garantía de acceso a una dinámica que reclama esa apariencia radical como pasaporte de ingreso. Es preciso escapar a éste destino cínico propio de las formas de la cultura contemporánea.

Es necesario transformar radicalmente la forma contemporánea de la cultura si se pretende que recupere su poder simbólico, de organización y transformación de los mundos de vida. Es tarea del programa crítico combatir con todas las armas posibles el proceso de sistemática banalización y depotenciación simbólica de la cultura.

2. *Sobre las crisis de la noción de representación*

Dos grandes pilares han caído irreversiblemente: la razón y la historia. Queda uno aún más principal -y es a su tambalearse a lo que hoy asistimos. La idea misma de representación.

¿Podríamos "representarnos" la hecatombe de la idea misma de representación? ¿Y cómo? -es éste el brutal desafío que la época nos depara. Un desafío que postula el único verdadero lugar del arte en nuestros tiempos. El espacio en que éste podría recuperar su función simbólica.

3. *Sobre la "corrección política" y el multiculturalismo*

Lo que inocentemente tomamos por pluriculturalismo no es más que la expresión consoladora de una vieja mala conciencia que se instala entre nosotros para ayudar a ignorar lo fallido del proyecto humanista y disimularlo bajo la máscara de una hipócrita asunción de culpa por el colonialismo ejercido "sobre los otros, y en tiempos pasados".

La "corrección política" es una estrategia de enmascaramiento ideológico de las contradicciones culturales y sociales del capitalismo avanzado.

El multiculturalismo es una estrategia paternalista mediante la cual la cultura occidental ensaya mantener su condición hegemónica -astutamente transfigurada en apertura metadiscursiva a la presencia de la diferencia. En el "multiculturalismo" actual, falsamente tomado por mestizaje, la occidental pretende convertirse en metacultura, en "cultura de culturas", ya que no le es dado mantener su hegemonía horizontal.

4. *Sobre (contra) el populismo estético*

La multiplicación del número de receptores no debe nunca ser considerada rasgo de valor de una política cultural. La permeabilidad extrema de la retícula de circuitos comunicacionales de las sociedades contemporáneas garantiza que cualquier mensaje con una tonalidad intensiva suficientemente elevada podría acabar por alcanzar, en resonancia, hasta el último rincón del mundo, hasta el último sujeto de experiencia.

Es preciso acabar con el lamentable populismo estético que, con la excusa de la mayor accesibilidad pública de las masas a los lenguajes especializados, está liquidando todo el potencial de lo artístico para intensificar, trastornar o modificar la existencia.

Bajo el punto de vista de una lógica de las intensidades, es preciso defender espacios acotados de circulación de la mercancía-cultura. Sólo en el contexto de tales "circuitos-micro" puede esperarse la aparición de un producto capaz de responder activa y críticamen-

te a la extrema problematicidad conceptual del estado epocal de los lenguajes y las formas de la cultura.

5. *Sobre el arte público, el sociológico y el pretendidamente "político"*

La carencia de contenido revolucionario de la figura que postulaba una superación del estado escindido de la esfera del arte, tal y como esta figura se ha cumplido en nuestras sociedades mediáticas, debe resultarnos moralmente inaceptable. Ello sitúa nuestra resistencia a representarnos como cumplida la extensión plena del dominio de la institución Arte a la totalidad de los espacios de vida, y explica la pertinacia con que el arte actual se empecina en "simular" una distancia infranqueada sobre la que reivindicar todavía la vigencia de un necesario programa de "superación" -la superación de una *separación* que, de hecho, ya ha dejado de existir.

Esta capacidad de al mismo tiempo simular una insuperada distancia entre la institución Arte y el espacio de vida cotidiana, por un lado, y de insistir por otro en proclamar la necesidad de su superación, es la que sienta el (falaz) fundamento actual del "arte público" y el "arte sociológico", como expresión de una falsa conciencia pretendidamente "revolucionaria" que sintomatiza el vértigo de nuestra "decepción instruida" -de tardíos nihilistas postilustrados.

El arte público pretendidamente más politizado ha perdido su capacidad para alterar la lógica de las instituciones -en cuanto ésta se ha extendido hasta abarcar su dinámica en términos de espectáculo, reaproximando su naturaleza y función pública a la del monumento.

El arte público meramente refleja, bajo apariencia de denuncia, las contradicciones culturales del capitalismo avanzado, de las que se constituye en paradigma máximo -en cuanto su presencia en el dominio efectivo y no separado de la vida cotidiana produce no sólo discurso ideológico, sino también fantasmagoría, plasmación e implantación de la ideología como aparente e implacable "realidad".

La representación crítica de las formas sociales contemporáneas es tolerada y alentada por la industria de la cultura actual, ya que su *statu quo* obtiene de ella la sanción de legitimidad que otorga el efecto de imaginaria trasparencia que su sola existencia como fantasmagoría, supuestamente "real", produce -lo "otro" existe, se pretende.

El arte sociológico debe acertar a representar no sólo las contradicciones de la sociedad en que aparece: sino su propia inoperancia para alterarlas. Sólo en esa medida -en tanto sea al mismo tiempo denuncia de las contradicciones que en el contexto de las sociedades actuales dan función *también al arte*- conseguirá abrir la distancia crítica que podría constituirle en otra cosa que pura expresión ideológica y legitimadora, en pauta cultural dominante dei capitalismo avanzado.

La proliferación actual del arte sociológico expresa, de hecho, no sólo la insatisfactoria constitución de las sociedades contemporáneas -sino también la insatisfactoria, por depotenciada, función que el arte cumple en ellas, la conciencia de insuficiencia que respecto al arte experimentan las nuevas generaciones.

La negatividad crítica del arte actual naufraga una y otra vez en su *naivité,* Cualquier orden de complejidad en la producción de la distancia crítica ha sucumbido a la capacidad de absorción de un sistema que se alimenta de la cantidad de (supuesta) negación que induce. Desesperados de hallar en las respuestas complejas una eficacia crítica, los artistas más simplones de nuestro tiempo se han refugiado en la mera enunciación provocona. Ello no causa sino irrisión y profunda lástima por la heredad de una causa de la que inocuos principiantes -meros repetidores del sonsonete del *agit-prop*- se pretenden máximos administradores.

La actual "politización" del arte se mueve en el orden de una mera "estetización de lo político" -fenómeno cuyo carácter antirrevolucionario, por no decir que abiertamente fascista, quedó hace demasiado tiempo establecido. La "politización del arte" con que todavía hoy cumple responder requiere un afinamiento cada día mayor en la comprensión de lo que esa fórmula significa.

6. *Sobre arte y vida, y la estetización banal de la existencia.*

Lo que llamamos "vida" no es sino la forma en que ésta está colonizada y sometida a la estructuración que le impone una organización interesada de las relaciones sociales. Si el arte no logra separarse de la vida a la busca de una distancia crítica, entonces se constituye inevitablemente en mero reflejo especular -por ende legitimador- de esa organización.

El estado actual de estetización de la vida es banal, y no constituye forma alguna de realización utópica del programa vanguardista de identificación arte = vida. Sin embargo, sí conlleva una forma implícita de "muerte del arte" -como desvanecimiento de la existencia separada de éste, como pérdida de su valor simbólico.

El hombre ha perdido toda capacidad de darse una representación orgánica de sí mismo. Es tarea del arte alumbrar espacios de la representación que consientan al hombre construirse una imagen de sí, restituida cuando menos como totalidad inestable en su diseminación perspectiva y fragmentaria -tarea tanto más trascendental cuanto que el hombre es precisamente aquel ser que coincide milimétricamente con su propia representación, aquel ser que no es nada fuera de ella.

El arte es un prelenguaje. Sienta las premisas sobre las que se constituye toda capacidad de emparejar las palabras y las cosas. Esta capacidad es por entero arbitraria y su economía fiduciaria se rige por una opción profunda, estética, por una intuición genérica de lo que significa ser conciencia.

7. *Sobre la función simbólica del arte y la producción del sujeto*

Una ideología, una cultura, se construye como sistema de creencias tácitas a partir de una especulación sobre la relación en que se encuentra el usuario de sus lenguajes con el tiempo: ésto es: cuáles son sus expectativas de existencia, cuál es su relación con la muerte individual y cuál es su relación con la especie.

Toda enunciación perteneciente a un sistema de lenguajes dado reproduce, como efecto retórico asociado, una determinada idea del sujeto enunciador -aquella que establece las creencias que soporta el sistema en relación a su existencia individual.

Es tarea del arte producir ese efecto de creencia en la relación de la existencia del sujeto con su muerte como condición de posibilidad de un empleo cualquiera del lenguaje -de un emparejamiento cualquiera de palabra y cosa. En cualquier enunciado se produce, además de lo que se dice, a aquél que habla. Producirle en primera instancia es una tarea del arte.

Producir al sujeto de todos los enunciados posibles de una cultura naciente es la tarea que el nuevo arte debería abordar. En ello tendría lugar una recuperación de la capacidad simbólica del arte.

Es preciso establecer el espacio virtual de la totalidad de los enunciados posibles de nuevas formas de cultura, a partir del trazado de nuevos mapas cognitivos que nos permitan construir nuevas formas de relación con el mundo y los otros, y la totalidad de las mediaciones

que administran esa relación. Es ésta -la pre-producción de formas de cultura nuevas- la única tarea verdaderamente política que concierne al arte -la única forma no deponteciada de acción política hoy por hoy, de hecho.

8. *Sobre las posibilidades de representación de la clausura del espacio de la representación*

La indecibilidad del significado pleno, su impresencia, la no trasparencia del mundo a la palabra, a la representación, constituye el límite de la experiencia creadora. La exposición de ese límite -la mostración de la impresencia del sentido- constituye el camino de toda estrategia de clausura de la representación -y consiguiente apertura de un pensamiento desnudo del acontecer, desde el reconocimiento de la precariedad del lenguaje como adecuadamente expresiva de la del mundo, del inacabamiento de la forma como expresión de la inclausura del ser en el tiempo.
La imposibilidad de la lectura radical, ciertamente, nunca debe ser menospreciada.

La representación desnuda del propio espacio de la representación es una estrategia de recuperación de la capacidad simbólica del arte. Es la pérdida de la capacidad de representación lo que caracteriza a la cultura de nuestro tiempo.

Representar ese fallo generalizado de la cultura es el único camino a través del que se puede aspirar a restaurar un espacio de eficacia simbólica.

En última instancia, el abanico de las posibles estrategias de resistencia a la muerte de la cultura por pérdida de su capacidad de representación se despliega en una misma orientación: la resistencia a su banalización ejercida a través de la exigencia reflexiva.

Es tarea de todo programa crítico promover una extrema exigencia reflexiva contra el proceso de banalización que fomenta la percepción distraída inducida por la condición massmediática de toda la industria de la conciencia y el consumo trivial de la mercancía cultural.

Cualesquiera dispositivos efectivos para lograr tal fin son válidos, en principio, provengan de los repertorios clásicamente considerados conservadores -como la restauración de la "mirada museística"-, vanguardistas -como la exigencia del shock de lo nuevo-, radicales -como la sistemática puesta en cuestión de lo establecido-, o críticos -como la exigencia de autorreflexión y autoanálisis de la obra y sus estrategias enunciativas-.

9. *Sobre el programa crítico y la complejidad*

La inagotabilidad en el tiempo del significado -el sometimiento de todo proceso de lectura del significante a una hermenéutica interminable- apunta una intuición de la lógica del acontecimiento, como ley natural de la caducidad, que funda el lugar potencial de asentamiento de una distancia crítica en el espacio de una cultura.

La forma contemporánea que debe adoptar todo programa crítico no puede ser ajena al destino postindustrial que afecta a toda la industria de la conciencia. Cualquier planteamiento, programa o sistema de análisis ha de adaptar su forma externa a los condicionamientos y la complejidad impuesta por el régimen de difusión massmediática a la totalidad de nuestra cultura.

Cualesquiera dispositivos críticos deben asumir sin ninguna nostalgia su necesidad de adaptación al contexto técnico de organización actual de la vida de la cultura. La voluntad crítica concebida como exigencia de poder simbólico no puede estar reñida con el reconocimiento de la problematicidad que a la construcción del espacio cultural le impone la complejidad de las sociedades actuales -dada por la irreductible multiplicidad de los lugares en que en ellas se produce, distribuye y consume enunciación, discurso.

y 10. *Sobre la tarea del arte*

Es tarea del arte producir la cualificación intensiva de la experiencia que podría revelar negativamente la insuficiencia de la propia representación -dejando a su través intuir el reverso de un pensamiento del acontecimiento. Esta iluminación instantánea -que revela toda la insuficiencia de la cultura en cuyo marco la experiencia se otorga forma- poseería el poder de fundar el nuevo marco genérico de conciencia que sería capaz de reorganizar la experiencia.

Es tarea del arte contribuir a una estetización no banal de los mundos de vida. Esto es: capaz de trastornar la vida y la conciencia que de ella poseemos de una manera tal que, en última instancia, sirva a la emancipación del ciudadano y a la reconciliación del sujeto con su experiencia.

Es tarea del arte ejercer de principio activo en la dialéctica interminable de rupturas y estabilizaciones de las formas de la cultura. Su poder de visión -más allá de la capacidad de representación-, como potencial de revelación negativa, debe ponerse al servicio de un

programa crítico de revolución permanente, de transformación continua e inagotable del mundo, de la que él mismo constituye el motor y la guía.

Es en última instancia tarea del arte iluminar el lugar -el espacio de la representación- desde el que podría realizarse ese trabajo de fundación de las nuevas formas de cultura que permitirían al hombre, a la humanidad, reconciliarse con su existencia. Esto significa: acertar a darse una adecuada autorrepresentación -como precisamente aquel ser que tiene esa tarea por misión. El conocerse y saber algo de sí; el merecer ostentar con dignidad el inalcanzable pero irrenunciable rango de verdadera *humanidad.*

Ensayos



En los pliegues del decir

Manel Clot

How does it feel to be loved?
The Velvet Underground

La idea de lo saturado y lo no-saturado. La alegoría de la experiencia artística. La experiencia profana(da). Una forma de conocimiento: la búsqueda del espíritu de una subjetividad no trascendental constructora -ella misma- de un terreno metadiscursivo en perpetua evolución y transformación, en rotación traslatoria. La experiencia artística es una experiencia del Texto: un dispositivo de la producción que entrelaza todos los aspectos de la vida significante; cada extremo, cada disciplina está, así, relacionado desde -y hacia- su extremo. La nuclearidad de todos esos aspectos conforma una masa no-definida contenedora de los aspectos participantes en la experiencia intelectual del hombre. Aunque el mundo experiencial se construya, esencialmente, gradualmente, imparablemente, gracias al mundo verbal. La experiencia del saber pasa por el reflejo espejeante de la producción. ["La alegoría y el símbolo proporcionan el marco en cuya perspectiva se mueve desde hace ya tiempo la caracterización de la obra de arte." (MARTIN HEIDEGGER. ***El origen de la obra de arte***)]. Concibiendo la obra de arte como un sistema de Producción (de sentido): como producción de Texto, tanto la obra de arte como su apéndice obsceno -la escritura de la obra de arte- se someten a los designios del goce. En este sentido, los experimentos ensayísticos se revisten de un profundo carácter transferencial: se trata de indagar en los universos propios para saber si han acabado por aflorar en ese Texto, para saber si esa masa abultada sigue construyéndose, para saber si la herida sigue manando, para saber si el placer sólo es obtenido a partir del placer relatado. ["(...) porque imita su estructura hojaldrada, lo que Levi-Strauss escribe de los mitos debe ser, al igual que los mitos mismos, leído no sólo como hasta aquí, desplegandose sobre un eje lineal, sino a un tiempo sobreponiendo e interconectando sus elementos, avanzando o retrocediendo en el seno de ese conjunto lógico que configura el conjunto de las descripciones e interpretaciones lévi-straussianas, para ir topando, a lo largo de un trayecto que requiere ser seguido en espiral, con cuestiones o

secuencias recurrentes, en ocasiones confusas, oscuras o costosas de percibir, pero que en cualquier momento pueden aparecer revestidas de toda su propia claridad." (MANUEL DELGADO. Prólogo a CLAUDE LÉVI-STRAUSS. ***Historia de Lince***)]. Saber si en realidad hemos escrito alguna vez: o ***sólo*** hemos sido leídos. Ahí empiezan los placeres de la ensoñación, de la refundación, de la instalación, del no proporcionar los nombres precisos, de la abolición de los aceptados, de los consensuados. Del miedo. ["La obra no es un objeto exterior y cerrado del cual se apoderaría más tarde un lenguaje ***otro*** (el del crítico), no es el ***estribo*** de un comentario (palabra accesoria, encorvada alrededor de un centro duro, lleno); sin origen, la escritura no conoce más que un modo de existencia: la travesía infinita de los otros escritos: lo que nos aparece aún como "crítico", no es más que una manera de "citar" un texto antiguo, que es, él mismo, en su prospecto, un tejido de citas: los códigos se repercuten hasta el infinito. (ROLAND BARTHES. ***Critique et Vérité***]. La institución crítica pertenece con toda probabilidad a las esferas más relevantes de la tradición moderna, inicialmente se podría decir que aparece como una suerte de necesidad. Los diferentes ámbitos del saber y de la experiencia así como sus discursos aparecen de algun modo sometidos a esta instancia reguladora. Pero precisamente porque es solamente reguladora y no judicial, su tarea principal no es tanto la de juzgar como la de separar estos discursos de la experiencia y el saber, distinguirlos, diferenciarlos, desdoblarlos, estableciendo un avance del orden de los lenguajes. Las progresivas elaboraciones y reconsideraciones de la teoría general de los lenguajes ha inducido la aparición de problemáticas nuevas y más específicas, aberraciones y perversiones, destinadas a los análisis, desconstrucciones y aproximaciones a fenómenos nuevos en su totalidad. Y es en este territorio complejo en el que se erige el ensayo de la crítica. Y es refiriéndonos precisamente a su complejidad que hablamos, haciéndolo -y por extensión- de los problemas, de los análisis y de la discusión de las formas del pensamiento. Y es en este marco, pues, que aparece la teoría general de los lenguajes, la constitución del propio yo, la recurrencia a la necesidad, y un marco genérico amplio en el que se pone de relieve todo aquello referente a lo que podríamos calificar como una teoría de la perpetua problematización, es decir, un sentido que alcanza mucho más allá de los detalles de la inmediatez para profundizar en el cuestionamiento activo y en la posibilidad de plantear preguntas que carecen de respuesta o que aún no la tienen. ["La neurosis es un mal menor: no en relación a la "salud" sino en relación a ese "imposible" del que hablaba Bataille ("La neurosis es la miedosa aprehensión de un fondo imposible", etc.); pero ese mal menor es el único que permite escribir (y leer). Se acaba por tanto en esta paradoja: los textos como los de Bataille -o de otros- que han sido escritos contra la neurosis, desde el seno mismo de la locura, tienen en ellos, ***si quieren ser leídos,*** ese poco de neurosis necesario para seducir a sus lectores: esos textos terribles son ***después de todo*** textos coquetos.(...) Todo escritor dirá entonces: ***loco no puedo, sano no querría, sólo soy siendo neurótico***. (...) El texto es un objeto fetiche

y ese ***fetiche me desea***. El texto me elige mediante toda una disposición de pantallas invisibles, de seleccionadas sutilezas: el vocabulario, las referencias, la legibilidad, etc.; y perdido en medio del texto (no por ***detrás*** como un ***deus ex-machina***) está siempre el otro, el autor (...) Algunos quieren un texto (un arte, una pintura) sin sombra, separado de la "ideología dominante", pero es querer un texto sin fecundidad, sin productividad, un texto estéril (ved el mito de la Mujer sin Sombra). El texto tiene necesidad de su sombra: esta sombra es ***un poco*** de ideología, ***un poco*** de representación, ***un poco*** de sujeto: espectros, trazos, nubes necesarias: la subversión debe producir su propio ***claroscuro***" (ROLAND BARTHES. ***Le plaisir du texte***)]. La obra -una y otra, un texto y otro- lucha contra esa enfermedad del lenguaje que habitualmente denominamos asimbolia, es decir, esa patología del lenguaje según la cual le resulta imposible percibir o manejar símbolos, o sea, coexistencias de sentidos: lucha con el fin de que la letra -a veces incluso su nostalgia- sea retomada en el juego simbólico, como siempre ha deseado tan amorosamente el psicoanálisis; por tanto, debe olvidar y expulsar definitivamente la visión analógica inherente a todo deleite interpretativo al que nos hemos entregado en tan numerosas ocasiones, enturbiados por no saber cómo enfrentarnos a nuestra propia dedicación, turbados por no saber cómo enfrentarnos a la obra de arte, aterrorizados por no saber qué hacer con nuestro propio lenguaje, azorados por no poder resistir la contemplación de nuestro doble proyectado: hay que olvidar de una vez por todas el empeño de querer penetrar en un pretendido secreto de la obra, o alcanzar su base, o descubrir y liberar de sus velos su sentido profundo y último, u otorgar a la obra un centro y una verdad, olvidarse de proveerlo de un significado último, después del cual sólo exista la tragedia. ["Escribir es una operación llena de presupuestos ontológicos. Es una forma de delación. Es una forma suburbial, sustitutiva de copular(...) Y al escribir, esos espectros de vida embalsamada o en conserva cobran un aliento postrero y comienzan a encarnarse. De este modo logra el escritor una copulación ***in extremis***. Por eso escribe: no en razón de que quiera "comunicarse" con ningún tú ni con ningún vosotros (...) Por eso escribir es siempre un acto de amor (...) Se escribe, pues, por razones muy oscuras. Escribir es, para muchos, una oportunidad de pensar carnalmente. Tiene todas las trazas de una "entelequia": en el acto de escribir se alcanza un fin, se "está" en el fin. Después de haber escrito aún se siente la vibración orgasmática. Después de ese después comienza siempre una resaca peligrosa: el fantasma de Sísifo revolotea entonces a través del alma del escritor." (EUGENIO TRIAS. ***Drama e identidad***)]. Aquella escritura que se está tejiendo incesantemente en torno a la creación artística -como búsqueda de un trayecto experiencial y de conocimiento-, sin la cual acaso no tendría más sentido que el de una mera especulación simbólica alrededor de lo inconocido o de lo inexistente fabulado. Aquella escritura -una violenta creación de discurso en el que hay que discernir cuáles son las parcelas del saber y cuáles las del poder- que pretende no tanto plantear las hipótesis del desciframiento de un pensar artístico actual, complejo y entramado, cuanto decir la certitud de la compañia en su propia construcción y errancia. ["Arte y filosofía sólo pueden ser, hoy,

formas de una conciencia herida. ***Deben*** mostrar, en sus respectivos modos, las causas y consecuencias de esa herida. ***Deben*** hurgar la herida. Lo contrario significa desplomarse en la ***absoluta falta de inteligencia y verdad***. Arte y filosofía mantienen su tensión ***trágica*** en la medida en que apuestan por buscar ***verdad***, aún a costa de abrirse camino entre astillas y ruinas. Quiza ***no haya*** "sentido". Sólo abriendo trechos de reflexión y creacion puede, acaso, comprobarse. (...) En vez del extravío del sujeto en su fantasía interior, en vez de tratar vanamente por adecuar esa presencia fantaseada con un objeto empírico, encauza el creador el impulso energético desencadenado por el incentivo de seducción hacia la producción social o cívica mediante el pasaje a bienes compartidos como el lenguaje, la escritura, el Signo." (EUGENIO TRIAS. ***Thomas Mann. Goethe***)]. La asunción de la obra de arte contemporáneo viene dada desde su propia condición y desde su misma estructura soberana de Texto, de discurso de saber, de interrogante de querer, de voluntad de desear, de poder, que se presenta a la visión y al deleite, al goce y al sufrimiento, a la delectación y al miedo, al placer y al dolor. Nada justifica la obra, por maravillosa que ésta sea. Nada la hace más verosímil, ni más necesaria, ni más inútil. ["Hablar es buscar la palabra. Encontrarla es siempre una limitación. El que de verdad quiere hablar a alguien lo hace buscando la palabra, porque cree en la infinitud de aquello que no consigue decir y que, precisamente porque no se consigue, empieza a resonar en el otro. Algo de esta sabiduría del balbucir y enmudecer sea tal vez la herencia que nuestra cultura espiritual deba transmitir a las próximas generaciones." (HANS-GEORG GADAMER. ***La actualidad de Hölderlin***)]. Los esfínteres, los orificios que ingieren y expulsan todo tipo de cuerpos y substancias, la boca y el ano, la palabra y el placer, el texto y la emoción muda, el ojo cósmico y el ano solar, la saliva y el esperma, la construcción del lenguaje y la profunda convicción de no tener que dar, nunca, explicaciones. A nadie. Ni a mí mismo. Nunca arrepentirse. Sentir sólo el rumor de una indiferencia: ¿qué importa quién habla?, ¿qué diferencia supone quién habla? ["Boca, ano. Esfínteres. Músculos redondos cerrándonos el tubo. La apertura y el cierre de la palabra. Atacar en seco (con los dientes, los labios, la boca musculada) y acabar en seco (aire cortado). Parar en seco. Masticar y comer el texto. El espectador ciego tiene que oir rumiar y deglutir, preguntarse que es lo que se come, allí, sobre el escenario. ¿Qué comen? ¿Se comen?. Masticar o tragarse. Masticación, succión, deglución." (VALÈRE NOVARINA. ***Lettre aux acteurs***)]

La linterna de Aladino

José Lebrero Stals

Buscando la «idea», la luz que alumbrara el carril de estas líneas, recordé la historia de Aladino, aquel muchacho afortunado que sin siquiera saber de su existencia se da de bruces con la felicidad simbolizada en el cuento por su casamiento con la princesa prohibida Bûdur y la obtención desmedida de todo tipo de riquezas materiales.
¿Quién escribió el Aladino?. El texto «La lámpara de Aladino» es un cuento tan popular, común y comercializado en versiones abreviadas y simplificadas para el lector infantil que sorprendentemente cuesta encontrar el original. Y eso que la indagación es bien sencilla. La historia pertenece al compendio de «Las Mil y Una Noches» libro muy estimado, sea dicho de paso, por Walter Benjamin y por Ernst Jünger. «El problema de Aladino», relato de éste último trata precisamente de la aciaga pero no desesperanza reflexión metafísica sobre la iniciación que el escritor alemán plantea convirtiendo al púber Aladino en su Friederich adulto mortificado, personaje nihilista de la entreguerra europea capaz de transformar por fin la experiencia auto consciente del sufrimiento en la reveladora del saber. Si se le otorga al arte cualidad de «iluminativo», la experiencia estética superando la mera contemplación pasiva podría ser entendida como activo ejercicio escritural de iniciación.

El cuento de Aladino no tiene desperdicio. Narra básicamente la desesperada historia de un mago africano cuya sabiduría estaba al servicio de las fuerzas del mal. En China elije al inocente e ignorante Aladino para que abra la losa ocultadora del pasaje que conduce al conocimiento, descienda a esa cueva de la iniciación, recoja la lámpara maravillosa y regrese al mundo profano para entregársela. «El que llegara a poseer la lámpara maravillosa podía llegar a ser más poderoso y rico que todos los potentados de la tierra...» (*Las Mil y una Noches*, pag.114). El mago, que sabe y por lo tanto ha perdido la pureza, necesita un doméstico, un ingenuo incorrupto que ejecute lo que a él por su condición de iniciado ya no

le está permitido. Cuando lo escoge, con la intención de seducirlo le adula y promete: «le repitió que siempre podría contar con su ayuda y que no lo abandonaría nunca» (*Las Mil y una Noches*, pag.108).

¿Por qué sabiéndose condenado reta a las fuerzas que sabe superiores?, ¿por qué busca desesperadamente la salvación, la manera de solventar su problema de dependencia del mal?. La historia deja entrever en esta cuestión elementales intenciones moralizantes: con recursos simbólicos está aludiendo a un sistema dualista de opciones excluyentes. Lo bueno vencedor se confronta con lo malo, el día con la noche, lo masculino con lo femenino. La última y fatal aparición del mago ya en el palacio de los jóvenes amantes tiene lugar convertido aquél en malvada maga adivina. La transparencia azucarada del personaje de Aladino remite a la figura perfectamente aburrida del héroe; la maldad y ambición de pureza del mago a la humana imperfección y terrenalidad que a todos nos afecta. Quien ha errado el camino, apunta el cuento, está condenado a no poder torcer su sino. Un fatalismo que también podría interpretarse como la afirmación de que el ser humano, no el héroe ni tampoco el genio, no lo es todo y que a partir del momento en que toma conciencia de ello se ve obligado a buscar hasta perderse si es preciso. La experiencia estética que aquí nos interesa es precisamente dinámica, inconclusa en su permanente función reconstructora del mundo y de la misma obra.

Aladino es egoísta. Nada desprendido, desconocedor de la solidaridad, se rebela al mago, convirtiéndose en el dueño de la lámpara, el objeto iniciático que facilita el conocimiento. En la tradición de las prácticas mágicas lo que contiene, aquí la lámpara, se considera principal por suponérsele esconder el misterio que los elegidos podrán des-velar.
El chico poco hace. Se limita a pedir convirtiéndose gracias al favor de los genios en un rico potentado y en el feliz marido de la princesa, la bellísima hija del rey. El mago, moraleja obliga, muere pagando con la vida su delito de atrevimiento.
¿Es un Mefisto cegado al tratar de suplantar la personalidad de Fausto?. El bien ha triunfado. Aladino simboliza pues la inocencia que facilita la iniciación. Libertad de culpa o candidez que si no se convierte en generoso y humano conocimiento, como no sucede en el cuento que nos ocupa, se corresponde con la conducta peculiar del egoísta puro.
El genio de la lámpara es el conocimiento. Ir en contra de él origina violencia y caos. La figura del ángel existe para mediar la salvación. Concede lo que se le pide sin hacer distinciones personales. No se le puede comprar ni vender. Esta en definitiva por encima de lo humano como también lo está el conocimiento.

Usemos ahora el ilustrativo cuento de la lámpara maravillosa en nuestra reflexión sobre el potencial conocimiento revelador que puede ofrecer la experiencia crítica del arte y su fuerza

fundante de alteraciones conscientes en las relaciones del sujeto individual y colectivo. En la profanidad contemporánea que nos corresponde nos vemos primeramente casi obligados a poner seriamente en cuestión el comportamiento ético del personaje no es fácil identificar al aprendiz de iniciado en una sociedad democrática europea al final del siglo XX con el individualista insolidario, pragmático, interesado y racista que es el heroico Aladino casado además con la hija de un rey prepotente y dictador. Nuestro Aladino, artista por ser autor tras la muerte del autor, lo encontramos mejor en otra figura que el mismo Ernst Jünger ha desarrollado en profundidad, la del trabajador entendiéndola como concepto orgánico divergente del que con el mismo nombre se estipula en la cultura burguesa. En el dominio de lo secular su identidad se sostiene en el esfuerzo preciso para cumplir con el trabajo que le corresponde. No hay más celebración de lo misterioso que aquella correspondiente a la necesidad de sacar adelante la tarea asignada en el disfrute mortificante de la libertad de elección.

Siendo, eso sí, partícipe de un colectivo que se encuentra abocado irremediablemente a la puesta en tela de juicio del límite del conocimiento ya que, como afirma Bataille, no puede haber conocimiento sin una comunidad de investigadores, ni experiencia interior sin comunidad de los que la viven. Lo desconocido que atrae se corresponde con el no-saber (*La experiencia interior.* George Bataille. pag.35).

La lámpara, el objeto de fricción, ¿la propuesta artística?, utensilio de las grandes ilusiones sobre el que se sostiene el hilo argumental del cuento pertenece evidentemente a un tiempo sacro pasado que desde una perspectiva contemporánea difícilmente puede ya contemplarse y admitirse intacto. Hablemos por ello mejor de la linterna, del instrumento, utensilio, obra de la que nos podemos hacer servir para obtener luz sin el peligro de retar a ningún Dios. La lámpara es la antorcha, el cuerpo que despide luz que, en definitiva, desprende divinidad. A la linterna, en cambio y no sin cierta velada ironía, la vemos como un farol portátil, dotado de movilidad y reemplazable. Le corresponde el misterio profano de las baterías, de la electricidad, que solo sorprende, encantándolos, a los niños y por lo tanto a lo quede de inocente en cada adulto. La linterna es una máquina, un aparato mecánico que se corresponde mejor que su homónimo mágico a los tiempos presentes. No deja de sorprender que todavía existan devotos de la profundidad, que no usuarios de la diversión, de la linterna mágica ese aparato poético y político con el cual se proyectaban, amplificadas, sobre un lienzo o pared imágenes transparentes. Ficción misteriosa que espanta a los primeros que ven salir de la pantalla el tren fílmico de los hermanos Lumière, pero que Buster Keaton ya se encarga de profanar y que en el «Anemic-cinema» de M. Duchamp, Man Ray y Marc Allégret es la proyección de una máquina puesta en marcha gracias al misterioso y ambiguo soplo, sutil aliento generatriz a la vez que divertida alusión esotérica.

La linterna es capaz de iluminar aunque no por el esfuerzo inexplicable de la frotación. Su capacidad mágica se concentra en la ternura de un interruptor, sencillo accesorio para el que ahora, a diferencia de lo que sucedía en el cuento exótico, todos pueden ser los elegidos más allá de la disputa limitadora que distinguía entre el bueno y el malo. Admitiendo entonces la posibilidad de esa iluminación profana de acceso general habrá que especificar en que consiste.

«Hoy las soluciones son más bien mentiras piadosas, pues aquellas no entran en el marco de nuestro tiempo. Lo acabado no es tarea suya. La aproximación solo puede hacerse paso a paso» (Ernst Jünger. *El problema de Aladino* pag.179). No hay entonces final feliz ni genio capaz de brindarlo del mismo modo que el objeto artístico sería un accidente de importancia secundaria en la principalidad experimentativa del proceso. Sabemos que las imágenes también son mentiras, que hay que sufrir la condena de nuevas y nuevas linternas en ese almacén gigantesco que convierte en obsoleta la obra de ahora mismo por la urgencia de la de dentro de un instante. En este flujo ininterrumpido de producción donde múltiples tiempos transcurren paralelamente no queda entonces más solución que disimular si la cuestión que preocupa sigue siendo la búsqueda de significación de sentido y al mismo tiempo persiste el deseo irreprimible de darse a lo que se supone configura lo desconocido. Disimular haciendo caso a Nietzsche y así tratar de dejar de querer serlo todo en un intento de reconciliación con lo que de humano puede seguir teniendo el hombre.

De este modo se sustituyeron los valores culturales del arte en el proceso de secularización por la justificación de la obra en términos de autenticidad (Walter Benjamin. *Discursos Interrumpidos* I pag.27), el cuerpo que despide luz que se correspondía con el secreto del fuego pasó a vincularse en su corporeidad a esa idea de lo auténtico como origen. Pero la autenticidad plantea un nuevo problema al resultar tan difícil delimitar de un modo definitivamente preciso lo que sería este acontecimiento único. Las trampas de la conciencia y la memoria además de la estrechez y limitaciones del lenguaje entendido como conjunto de convenciones anuncian el fracaso de cualquier intento explicativo definitivo.

Si «la autenticidad de una cosa es la cifra de todo lo que desde el origen puede transmitirse en ella desde su duración material hasta su testificación histórica» (Walter Benjamin. *Discursos Interrumpidos* pag.22) lo auténtico es lo acreditado de cierto y positivo de un supuesto pasado que ya no tenemos: ¿lo puro?... pero ¿no es también una ficción?. La misma idea de futuro, premisa para la práctica activa de compromiso con la vida, exige la existencia intelectual de un ayer indefinido del que solo vamos a conocer ecos y retazos de dramática y dudosa validez.

¿Qué le queda por ofrecer a la linterna al Aladino de nuestros días?... Conocimiento y conocimientos. «Saber» primero que consistiría en el emerger particular, en la experiencia interior de una brizna del lado oscuro que nos pertenece a cada uno y que resulta a todas miras intransferible: de él mejor no hablar. «Saberes» después que admitan consenso y sean objeto de una posible complicidad intersubjetiva. Resultados entonces de la revelación haciente de lo desconocido en el mundo visible: «no existe un simple estar conmovido por las obras, hay que llegar siempre a una participación activa que vaya más allá de la obra. En ambos polos tiene que existir corriente para que halla luz (*El problema de Aladino.* Ernst Jünger, pag.79).

¿Cómo se aprehende ese potencial cognoscitivo que le atribuimos ahora a la obra dándole atributos de material de trabajo?. Aunque la recepción estética de una obra no es necesariamente desencadenante de la emoción, cuando conlleva el reconocimiento de una verdad, el acceso a ésta, sí sería un acto cognoscitivo que como experiencia estética se vale necesariamente de la emoción. En ese sentido, con Nelson Goodman, el uso cognoscitivo de las emociones significa diferenciarlas y ponerlas en relación para juzgar a la obra, comprenderla y poder integrarla en el conjunto de nuestra experiencia del mundo a sabiendas que percepción, concepto y sentimiento se entremezclan siendo interactivos. La linterna del trabajador capaz de ofrecerle luz en ese camino de lo incomprensible a lo evidente constituiría «una simbolización efectiva» de diversas funciones referenciales como representación, descripción, ejemplificación o expresión (Nelson Goodman. *Kunst und Erkenntnis en Theorien der Kunst* pag. 569 y 583).

El proceso de la misma constitución de determinadas obras contemporáneas exige por un procedimiento de exclusión de posibilidades la precisa fijación de límites conceptuales y posteriormente materiales de configuración de la «obra».

Cuando se da una correspondencia adecuada, cuasi una translación traducida a imagen efectiva entre la proposición conceptual y su presencia corporal, tiene lugar un proceso de vislumbramiento en la recepción por el cual, reconociendo lo acertado del proceso de adecuación, se verifica la incorporación de un saber. De coincidir el interés de lo explicitado en la obra con las necesidades específicas del receptor el encuentro es feliz.

La revelación del genio ofrece al sujeto indicios de verificación de la propia suposición especulativa sobre las cuestiones más diversas: «el ser verdadero como ser descubridor (se refiere a la verdad como estado de no oculto, de descubierto) es un modo de ser del ser ahí. Lo que hace posible éste descubridor mismo ha de llamarse necesariamente verdadero en un sentido todavía más original» (*El Ser y el Tiempo* Martin Heidegger pag.241). Aladino no lo sabía pero el mago sí.

El velo de Isis: la escritura de lo femenino

Ana Martínez-Collado

"El título propuesto para esta sesión habría sido
la cuestión del estilo.
Sin embargo -la mujer será mi tema".

Jacques Derrida, *Espolones. Los estilos de Nietzsche*

La cuestión en realidad es cómo descubrir el velo. Cómo rasgar, y por lo tanto escribir, lo que oculta el velo de la diosa. Tratar de hacer pedazos el velo de la verdad parece haber constituido uno de los esfuerzos principales de la experiencia moderna.

El pensamiento trágico y heróico de la modernidad es la historia del afrontar el riesgo existencial que lleva implícito el conocimiento de esa verdad -la que el velo de Isis oculta-. Una verdad que presupone una sabiduría que concilia lo luminoso con las sensaciones oscuras. Pero la historia de nuestro pensamiento es, sobre todo, la de su escritura. El lenguaje no se reduce a una herramienta bien conocida o amada por el poeta, sino que es, además, un mundo de signos, de claves jeroglíficas. Y la escritura a través del lenguaje desea hacerse testigo de esa inhabitada verdad.

En el proyecto moderno, además, la escritura, el arte, asumió constituirse en un procedimiento privilegiado de construcción -lingüística- de la anhelada promesa de felicidad, de la anhelada promesa de un mundo iluminado. Sin embargo, aunque el arte actúa como mecanismo de iluminación -síntesis de lo finito e infinito, lugar de aparición de lo sublime, espacio donde la imaginación se expresa libremente-, es al mismo tiempo experiencia permanente de su crisis, de la imposibilidad de una revelación definitiva. La verdad juega a ocultarse. Es siempre un enigma. Y la modernidad se constituye, en realidad, como experiencia frustrada de verdad.

Rimbaud, por ejemplo, que sabía que la tarea del poeta era la de ser vidente -«ningún esfuerzo debe escatimarse para llegar a lo "desconocido", para dar forma a lo informe, para "encontrar una lengua"»-, intuyó, sin embargo, que la verdad siempre se acalla, se silencia. Él, el "dueño del silencio", muy cerca ya de abandonar la escritura y emprender el viaje definitivo, escribió en *Iluminaciones*: "Sólo yo poseo la clave de esta parada salvaje"[1]. Y el enigma de la verdad permanece.

E incluso Hofmannsthal, para quien el malestar de vivir en la crisis -sentida como consciencia del fracaso del decir de las palabras- es tal que su palabra se hace silencio definitivo, renuncia, enmudecimiento extremo. En su *Carta a Lord Chandos*, había insinuado, había entrevisto, la vía. Había declarado la exigencia de "una lengua en la que le hablan las cosas mudas"[2]. Es decir, que también sabía de una escritura que hacía hablar a lo que carecía de nombre, de identidad, de verdad. Sabía de unas palabras que, "más allá de los límites del silencio, al otro lado del ese vacío", producían "el desciframiento de lo que no se sabe, de lo impensado"[3].

Destino insinuado, pero no revelado. Y en realidad, lugar mismo de la verdad. Nietzsche ya anunció que los hombres del porvenir no debían ir como aquellos egipcios que por la noche buscaban los templos para "arrancar los velos, descubrir, sacar a la luz lo que por buenas razones se tenía oculto". La experiencia, el paso del tiempo, les habrá hecho lúcidos, y no se dejarán seducir por el ansia de verdad, "de verdad a toda costa, de locura de mancebo enamorado de la verdad".

Pero, además, verdad como mujer. "Tal vez la verdad es una mujer que tiene sus razones para no querer enseñar sus razones". Y es así porque la verdad, como la mujer, sabe lo que es vivir: "para eso es preciso quedarse valientemente en la superficie"[4], escribe Nietzsche precisamente en *La gaya ciencia*. Es decir, en el texto en el que nos remite a un saber, a un arte alegre, a una técnica poética, de hombres libres, que pretende expresar la infinitud de la existencia.

Maticemos entonces. Verdad como mujer por ser la no-verdad. Porque, como señala Derrida, "mujer es un nombre de esa no-verdad de la verdad"[5]. No consiste en creer en la verdad, sino en saber que no existe, que no tiene lugar.

Verdad como mujer por su defensa de la distancia. En realidad, "¿Cómo puede la mujer, siendo la verdad, no creer en la verdad? o lo que es lo mismo ¿cómo ser la verdad y continuar no creyendo en ella?"[6], se pregunta Derrida. Sólo sabiendo que su territorio es el de la distancia, ese medio camino hacia la verdad. O quedándose si se prefiere en la superficie. Como sospecha Nietzsche, las "mujeres viejas" son mas "escépticas" que todos los hombres juntos. "Ellas creen -escribe Nietzsche- en lo superfial de la vida como si fuera lo esencial.

Toda virtud, toda profundidad, es para ellas una envoltura que tapa esa *verdad*. Un velo necesario echado sobre algo *pudendum*. Cuestión de decoro y de pudor y nada más"[7]. Es decir, ella, la mujer -la verdad- necesita del velo para ser verdad -verdad que se sabe no verdad-. Su reino es el reino de la apariencia.

Hay, entonces, un cierto parentesco entre la mujer y la "ironía humorística" -también definida como "el doble contrapunto de la ironía"[8]. Esta tiene el poder de no dejarse engañar por la apariencia de seriedad que rodea a la supuesta verdad. Va más lejos. Y desde su apariencia más superficial, más frívola incluso, traspasa un límite más de la consciencia, vive en el límite del conocimiento de esa anhelada verdad. La ironía humorística «es una ironía a la segunda potencia -escribe Vladimir Jankelevitch- y en ella la relación "alegórica" se muestra doblemente indirecta; es una suprema reflexión de la conciencia»[9]. Es decir, es una consciencia verdadera. Se concibe a sí misma, como diría Gilles Deleuze, como "un arte de la superficie" frente a la "vieja ironía, arte de las profundidades o de las alturas"[10]. A pesar de la paradoja que ello implica, sabe que "lo más profundo es la piel"[11]. Ciertamente, nada más humano que este humorismo. Constituye en realidad una actitud ante la vida y ante la muerte. Es una estrategia para concebir el mundo -para vivirlo aun sabiendo de su fin-. Para resolver el escepticismo más radical, en que se encarna la conciencia de lo imposible, la conciencia de la imposibilidad de la verdad.

Esta es también la sabiduría de la mujer. Ciertamente nada más humano que su sensibilidad. Ella es la vida. La naturaleza siempre contradictoria y plural. Y su estrategia es la de no dejarse conquistar. La sabiduría de lo femenino, su fuerza, "es la de la seducción"[12], escribe Baudrillard. Su poder es el de mantener el universo de lo simbólico siempre a distancia. Iniciar el desvelamiento del secreto, pero no llegar a poseerlo. El secreto no puede ser dicho. Y así la mujer, igual que el humor, es también distancia. Aceptación del relativismo de nuestra existencia. Ser mujer como un arte de la superficie. Aquí reside la perfección de su mecanismo, en su habilidad para crear el artificio, el escenario, la representación. En definitiva, para la tarea artística.

Avancemos un poco más. En nuestro tiempo ya no es posible apoyarse en las viejas certidumbres porque los hombres han perdido la seguridad en aquellas falsas evidencias. Y ante esta incertidumbre la ironía, como un modo de estar en el mundo, es una estrategia de resistencia. Sólo desde una posición de relativismo, de distancia, se pueden mantener los anhelos de creación y de superación, porque, simultáneamente, se aceptan los del fracaso. Las convicciones son cuestionadas permanentemente, nada se da satisfechamente consolidado. No podemos alcanzar lo absoluto, pero al menos podemos evocarlo. Podemos seguir viviendo, creando, desde una escéptica esperanza.

Como una forma de estar en el mundo en tiempo de crisis, y como una forma de hacer posible la creación, también se resuelve la sensibilidad femenina. Ser mujer es ser como la conciencia irónica -"esta feminidad, eterna ironía de la comunidad" dirá Hegel-. Y ser artista, como ser mujer. "¡Nosotros, artistas! ¡Nosotros embaucadores de la naturaleza!", exclama Nietzsche.

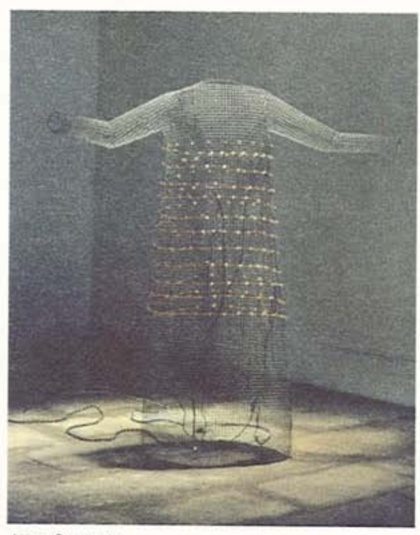
Ambos, la mujer y los artistas, asumen que son artífices de la apariencia. Sus obras se interponen, disfrazan lo real, lo ocultan. Pero ¿no es cierto que, al mismo tiempo, lo desvelan?

Sí, verdad como mujer por ser la no-verdad, por ser lugar de la distancia, por ser el humor y el juego que desencadena la creación. Verdad como mujer por la sabiduría que demanda el velo, el disfraz, la máscara, la representación. Verdad como mujer por la dualidad de su discurso –mantenida en la ambigüedad del discurso de Nietzsche sobre las mujeres: recordemos su miedo ante el "devenir-mujer" de la idea que se resolvía en un "ella se castra"-. Porque en él se da una suerte de pluralidad de significantes, de identidades, de lo que en verdad somos.

Pero no "verdad como sexo femenino". No es este el programa de las diferencias, de la reivindicación de los espacios de dominio. En ellos como mujer, como sexo, hay que jugar la partida. Seguramente allí de lo que se trata es de cambiar las reglas del juego. Aquí la mujer es metáfora de la experiencia radical de la diferencia. No se trata de reivindicar el discurso de "los otros". Sino de dar la palabra a "lo otro" más profundo. Ser mujer es ser la figura teórica que resume la desaparición del sujeto como unidad. Ser mujer, si se quiere, es poseer la sensibilidad que desde la más fría consciencia de la imposibilidad de la reconciliación de los significados acepta la vida. Se instaura en ella como única posibilidad de creación. Sólo ella tiene fe en la escritura.

La consideración de lo femenino como metáfora de la reconciliación pertenece a nuestra historia. Goethe depositó la única posibilidad de salvación en la figura de lo "eterno femenino", de la mujer-amor. "Lo eternamente femenino nos atrae a lo alto"[13], nos sublima, entona el coro de ángeles místicos arrebatándole el cuerpo de Fausto a un Mefistófeles perplejo. Sin embargo, en nuestro tiempo, la metáfora de la mujer ya no propone la salvación como un retorno a la unidad, como un ascenso a lo eterno. Ahora lo femenino como metáfora de la reconciliación anhela vivir entre los signos de lo que cambia y transcurre. Desea mantenerse a distancia de las falsas promesas - a distancia de los que creen poseer la verdad-.

Saber de esta sensibilidad causa terror en la conciencia de la humanidad. No niega ni siquiera el inevitable anhelo a lo eterno -Nietzsche consideró a Lou su salvación como Fausto a Margarita, e incluso la propia Lou se pensaba a sí misma de la misma manera-. Pero lo distancia, lo aplaza, pospone su encuentro, y permanece siempre en el velo. El éxito de esta



Jana Sterbak
I want you to feel the way I do (The Dress), 1985
Col. National Gallery of Canada, Ottawa

sensibilidad, es cierto, no está asegurado. Pero su poder, a pesar de que pueda vivir bajo el dominio de lo real, es profundamente subversivo. Es la crítica permanente, y por lo tanto, infatigable como la vida misma. Siempre continúa tejiéndose. El temor reside, como señala la posición extrema de Otto Weininger en la cultura vienesa, en aceptar la alteridad que simboliza la mujer. "El miedo a la mujer es el miedo a la ausencia de sentido; es el miedo al abismo de la nada que atrae" anuncia en *Sexo y carácter*. El miedo a la mujer es el miedo a admitir que nuestra experiencia es la experiencia de la crisis en la que vivimos -de la crisis del lenguaje, de la crisis de la totalidad de la cultura-. Pero sobre todo es el miedo a saber que ese no-sentido es todo lo que tenemos.

En realidad, no hablamos de la mujer. Hablamos de la dificultad de encontrar una escritura que no tenga temor a su propia identidad. Hablamos de si es posible construir una lengua que no tenga temor a proclamar que no existe la verdad, la única verdad. ¿Cuál es el lenguaje de una experiencia fragmentada que se resiste a creer en el engaño de la verdad? Esta escritura tal vez puede ser como la sensibilidad femenina.

Su objetivo, su propósito, no es la conquista del saber, sino la transmisión de la experiencia. En el arte actual postfeminista, una obra como la de Jana Sterbak, "I want you to feel the way I do... (The Dress)" -"*Quiero que sientas lo mismo que yo: un alambre de púas rodea mi cabeza y mi piel araña mi carne desde dentro»*, reza el texto que la acompaña-, se convierte en metáfora de esta sensibilidad. La obra -una estructura metálica abrazada por un alambre incandescente, la construcción visual de un "cuerpo sin órganos"- actúa como símbolo pleno del nuevo lugar del ser. Ese cuerpo luminoso no reclama que sepamos su verdad -la verdad de Medea-; nos apremia para que sintamos su experiencia, para que nos pongamos en su piel, para que como espectadores contemplemos padeciendo la escritura de su dolor.

El sentido -y su necesidad- de esta escritura de lo femenino es el de permanecer en la superficie, manteniendo el velo iluminado, recordándonos con su escritura las múltiples posibilidades del decir, del sentir. Este nuevo saber no se limita a mostrar el fracaso del lenguaje en la razón, o a lamentar nostálgicamente la crisis de sus fundamentos, sino que al

contrario se enfrenta con este fracaso, mediante una nueva representación de lo real, proponiendo una nueva relación del sujeto -de un sujeto que ya no existe como tal- consigo mismo, con los otros y con el mundo. Ciertamente, este cuerpo metálico incandescente -el de la obra de Jana Sterbak- es un espectáculo que causa un cierto desasosiego, nos infunde aprensión acercarnos a él. Exige al menos cautela. En realidad, el temor es temor a sentir lo que él siente. Sin embargo, el propósito de esta escritura de lo femenino es precisamente el de llegar a poder contemplarlo con sosiego, el de mirar tranquilamente el torbellino de sus sentimientos, y de los nuestros que ya son los suyos. Probablemente esta sensibilidad intuye que en los tiempos que corren "ser feliz significa poder percibirse a sí mismo sin temor"[14]. Ningún destino podía ser más arriesgado.

La aceptación hasta el fondo de que la experiencia que nos pertenece es la de lo que se mueve y se transforma es la fuerza de esta nueva sensibilidad de lo femenino. Su sabiduría busca darnos una iluminación velada, siempre aplazada, -pospone el momento de su éxtasis-. Su escritura puede cambiar el "tiempo de la miseria" -que es el de los otros-. Precisamente por ser frágil, por vivir en la superficie, por no creerse lo que la falsa conciencia se representa como verdad, de ella depende la posibilidad de vivir una vida más cierta. De ella depende, en definitiva, la posibilidad de construir sobre un sentimiento más firme y duradero que antes.

Bella y lúcidamente, Rilke le escribía a Lou:

> "Es necesario morir porque uno las conoce. Morir
> del indecible florecimiento de la Sonrisa, morir
> de sus manos ligeras. Morir
> de mujeres.
>
> Que cante el adolescente las que provocan la muerte
> cuando caminan altivas por el espacio de su corazón.
> Que de su pecho ensanchado
> se eleve su canto hacia ellas:
> inaccesibles. iAh! ¡cuán extrañas son!
> Más allá de las cimas
> de su corazón ascienden ellas y esparcen
> trozos de noche suavemente metamorfoseados en el abandonado
> valle de sus brazos. Brama,
> el viento en su ascenso por entre la hojarasca de su cuerpo, centellean,
> sus fugitivos arroyos.

Pero que el hombre
se calle, más agitado. El, quien,
sin camino, durante la noche por los montes
de sus sentidos ha errado; que se calle".[15]

---

1. Arthur Rimbaud (1874): *Iluminaciones,* Ed. Montesinos, Barcelona, págs. 147 y 155.

2. Hugo von Hofmannsthal (1902): *Carta a Lord Chandos,* Colección de Arquitectura, Murcia, 1981, pg. 38.

3. Franco Rella (1981): *El silencio y las palabras. El pensamiento en tiempo de crisis,* Ediciones Paidós, Barcelona, 1992, pg. 33.

4. Friedrich Nietzsche (1987) *La gaya ciencia*, Pequeña Biblioteca Calamvs Scrptorivs, José J. de Olañeta editor, Palma de Mallorca, 1984, págs. 13 y 14.

5. Jacques Derrida (1978): *Espolones. Los estilos de Nietzsche*, Pre-Textos, Valencia 1981, pg. 34.

6. Op. cit., pg. 36.

7. Friedrich Nietzsche (1887): *La gaya ciencia, «64. Mujeres escépticas»*, Op. cit., pg. 65.

8. Arthur Schopenhauer.

9. Vladimir Jankelevitch (1964): *La ironía*, Taurus Ediciones, Madrid, 1983, pg. 151.

10. Gilles Deleuze (1969): *Lógica del sentido*, Ed. Paidós Ibérica, Barcelona, 1989, pg. 32.

11. Paul Valery.

12. Jean Baudrillard. *De la seducción*, Ediciones Cátedra, Madrid, 1981, pg. 15.

13. Johann Wolfgang Von Goethe (1832): *Fausto*, Ed. Cátedra, Madrid, 1991, pg. 432.

14. Walter Benjamin (1955): *Dirección única*, Ediciones Alfaguara, Madrid, 1987, pg. 51

15. Rainer Maria Rilke, Lou Andreas Salomé: *Correspondencia*, Hesperus, José L. de Olañeta editor, Palma de Mallorca, 1989, pg. 50.

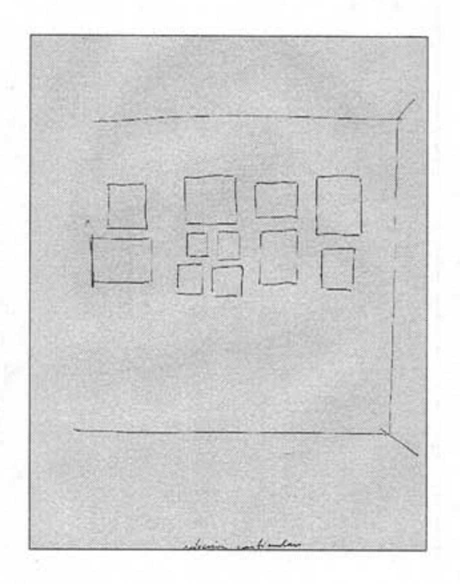


Artistas
en la exposición

Ignasi Aballí

Este es un escrito lleno de dudas y vacilaciones, como corresponde a alguien lleno de dudas y vacilaciones cuando trata de definir (definirse) sobre cuestiones tan complejas como lo son todas las relacionadas con el pensamiento.

Detrás de cada frase, de cada afirmación o negación podría haber escrito un interrogante. Si los he omitido ha sido para que la sensación de duda, de caos, no sea excesivamente protagonista. Aunque, de hecho, incluso ni eso seria un problema, pues la duda y el replantearse constantemente a uno mismo son factores imprescindibles para la evolución del pensamiento y, por lo tanto, del trabajo artístico.



¿Por qué, qué sentido tiene la creación de (nuevas) obras cuando parece que éstas no ofrecen ni pueden ofrecer soluciones nuevas a las cuestiones que siempre se ha planteado el arte?. ¿Qué puede aportar éste sino un reflejo de lo absurdo de todo cuanto nos rodea? Las respuestas, probablemente, deban buscarse dentro del mismo mundo del arte. Podríamos afirmar que las obras no tienen otra función que la de autosatisfacer un medio de conocimiento específico que difícilmente trasciende más allá de sus propios límites.

¿Cómo continuar?. Probablemente ésta seria la cuestión principal a resolver. El arte debe servir para poder afirmar que no hay verdades absolutas, que se está siempre en constante evolución.

Que lo que hoy parece indiscutible reaparece más adelante como algo a revisar.

Este proceso de continua reconstrucción personal, este estar constantemente al borde de un abismo intelectual y vital, debería ser el estado habitual para alguien que observa a su alrededor con la intención de revelar a los demás esa experiencia reflexiva

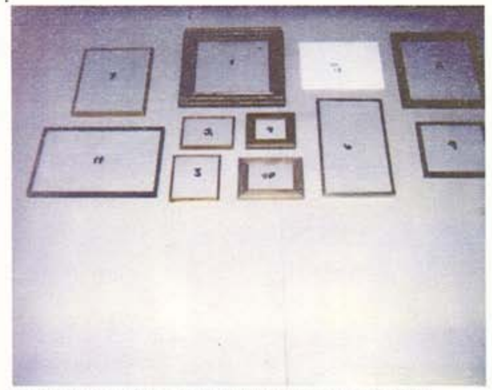
La evolución no responde a un programa ideado a largo plazo. Incluso si ese programa existiera, sería frecuentemente alterado, pues el propio proceso evolutivo descarta opciones claramente seguras y ya decididas y opta por otras vías más inciertas y arriesgadas pero a la vez más atractivas por desconocidas.

El arte y la Vida son un binomio inseparable. Los dos conceptos forman una especie de simbiosis que se alimenta mutuamente. Las obras deben reflejar la experiencia vital de cada sujeto que las produce, una forma personal de ver y entender el mundo (universo, conjunto de todas las cosas creadas). Una obra de arte es una opinión.

Contemplar y reflexionar. Estar siempre atento a todo cuanto nos rodea, a lo imprevisible. Extraer de esa realidad aquello que es practicamente imperceptible para elevarlo al máximo nivel. Todo ocurre ante nosotros. Nuestro trabajo es ilustrarlo para que pueda convertirse, si es posible, en una experiencia alumbradora, y a la vez quedar iluminados por las experiencias de otros, ver lo externo a través del tamiz de otras experiencias sensibles, capaces de hacer vibrar y alterar nuestra propia visión. No sé si creo en la capacidad alumbradora del arte: tal vez, sólo como iluminación profana, mundana, liberando de todo vínculo religioso o místico, es decir, trascendente. Ello no significa que el arte no deba ser, necesariamente, difícil, pues debe ser capaz de integrar la inevitable complejidad, la ironía, de la existencia.



A modo de declaración de principios, podría afirmar en síntesis que el arte me ayuda a tener conciencia del tiempo (del paso del tiempo y de nuestro tiempo), a mantener las ideas en evolución constante, a adoptar un método de reflexión para analizar la calidad, a formar una conciencia critica y autocrítica, a relativizar, a alterar el orden lógico, a escapar de la mediocridad, como punto de referencia para tratar de comprender la complejidad de todo cuanto nos rodea, como método de conocimiento y aprendizaje, como forma de entender la vida.



Colección particular, 1993. Proceso de realización.

Mi propio proceso evolutivo ha desembocado en la imposibilidad de concretar imágenes. De concretarlas, no de negarlas.

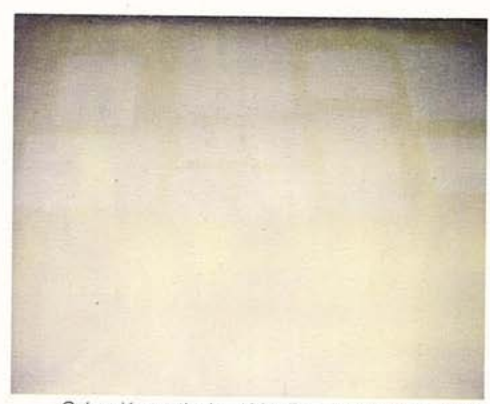
Este principio cuestiona la efectividad de la imagen misma, sobre todo en el terreno de lo pictórico, al cuadro como sistema de representación de una idea. Implica una renuncia al gozo físico que supone aplicar pintura sobre una superficie, por la imposibilidad de encontrar un significado que, además, la libere de su aspecto puramente formal y visual.

En algunos trabajos planteo lo que podría llamar una estética de la ausencia (no de lo mínimo), en las que el rastro, la marca de aquello que era pero que ya no es, me permite desarrollar un terreno especulativo que elude las concreciones pero que a la vez abre múltiples posibilidades interpretativas. El espectador se convierte así en parte fundamental del proceso pues es él quien realmente debe concluir la obra, aportándole su propia experiencia sensible y su capacidad imaginativa. El hecho de no representar ninguna imagen concreta, las posibilita todas.

La luz y el paso del tiempo, utilizados como materiales sustitutivos de la pintura, son los dos elementos que me han permitido representar de forma más precisa las ideas que antes comentaba. La metodología seguida hasta llegar a esta síntesis es compleja: reivindica la necesidad del trabajar lentamente, en silencio, con rigor.

Me gustaría que este texto fuese también interpretado como una ausencia. Las palabras que lo componen no son sino un leve rastro de todo lo que por su concreción omiten.

Colección particular



Colección particular, 1993. Proceso de realización.

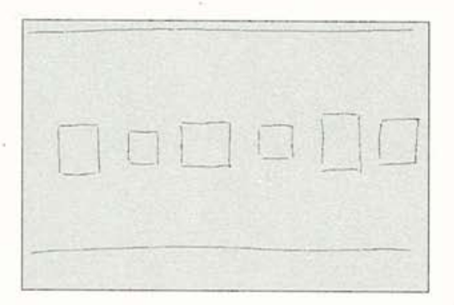
La obra «Colección particular» propone una reflexión sobre la pintura en un momento en el que está en crisis como forma de representación. Se compone de dos cartones que simulan el hipotético papel de pared de una casa, sobre el que la luz y el paso del tiempo han dejado la huella de unos cuadros, sugerencia de una supuesta colección particular de pintura, reconstrucción de un pequeño gabinete de coleccionista tal y como existe en numerosas viviendas.

La disposición de las marcas sobre la pared está extraída de una fotografía de una revista de decoración en la que, sobre un sofá, se han dispuesto una serie de cuadros. En este sentido, he querido mantener una composición lo más objetiva y real posible, evitando una disposición de los cuadros aleatoria y casual.

Ante la obra el espectador tiene la posibilidad de componer su propia colección particular, sustituyendo cada rastro por un cuadro concreto según su elección. Cualquier obra es posible con la única limitación del formato, pues debe adaptarse al tamaño de uno de los rectángulos.
También es posible preguntarse qué había colgado en esa pared, a qué casa pertenecía, cuál era el nivel cultural y estético de la persona que poseía esta pequeña colección de pintura.

Todo ello supone una reflexión sobre el cuadro como objeto, elemento indispensable e incuestionable de nuestra cultura, pero que la rutina ha convertido en un elemento más de la decoración, en una mancha sobre la pared que está ahí pero no se ve, en algo que sirve para llenar un espacio que vacío resultaría demasiado incómodo, no importando su

contenido ni la función contemplativa o reflexiva para la que fue creado. ¿ Puede alguien imaginar un «hogar» sin cuadros?.

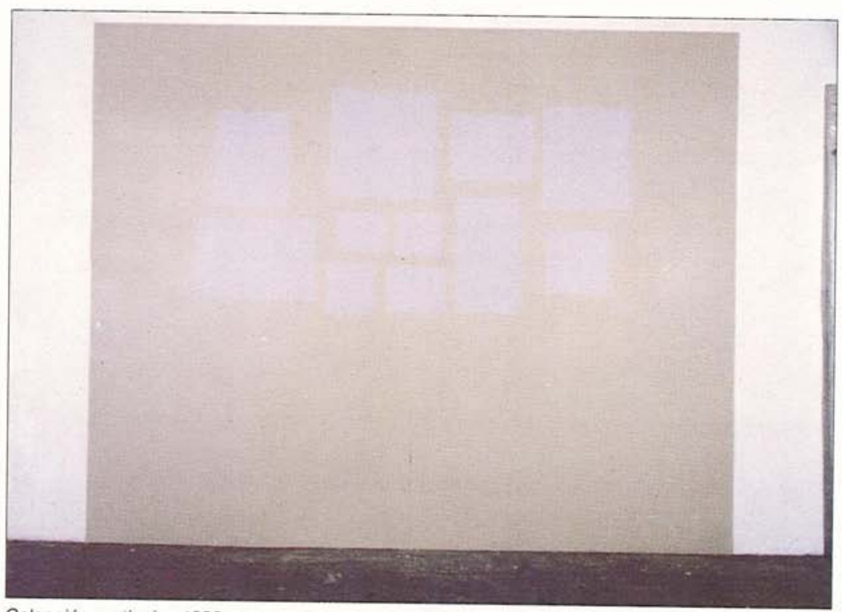


Frente a esta disposición decorativa, de hogar, la obra titulada «Colección pública» plantea una cuestión similar pero simulando la pared de un espacio público. La disposición lineal de las obras (un cuadro al lado del otro) hace referencia al museo como lugar donde se pueden contemplar pinturas, pero sin concretar cuáles.

Las dos obras plantean el tema de la ausencia pero son, a la vez, una nueva presencia al ser la simulación de una realidad a la que hacen referencia.



Colección pública, 1993. Luz solar sobre cartón.



Colección particular, 1993.
Luz solar sobre cartón.
270 x 320 cms.

Si poseyese un estilo áspero y ronco, cual conviene para describir el sombrío pozo sobre el que se apoyan todas las otras rocas, expresaría mucho mejor la esencia de mi pensamiento; pero como no lo tengo me decido a ello con temor; pues no es empresa que pueda tomarse como juego, ni para ser acometida por una lengua balbuciente, la de describir el fondo de todo el universo. Pero vengan en auxilio de mis versos aquellas mujeres que ayudaron a Anfión a fundar Tebas, para que el estilo no desdiga de la naturaleza del asunto. ¡Oh gentes malditas sobre todas las demás, que estais en el sitio del que me es tan duro hablar: más os valiera haber sido aquí convertidas en ovejas o cabras!

Dante Alighieri, *La divina comedia*

Pep Agut

Notas para «Iluminaciones profanas» La tarea del arte

Amo el arte contemporáneo porque amo, sobre todo, la luz; todos los hombres la aman por encima de todas las cosas: por ello inventaron el fuego.

Guillaume Apollinaire

*1. ¿En que sentido podría hoy decirse, con alguna legitimidad, que "el arte salva"?**

El novicio puede ver el rito que tú realices, pero el extraño o el lego no; de lo contrario se acortarán sus días. El iniciado debe enseñarlos al iniciado: el profano no debe verlos; es una de las cosas que han prohibido los grandes Dioses.

Texto mesopotámico

I

¿Salvación?

¿ Es que no resulta, acaso, de toda estrategia del pensamiento, de toda creación humana, un nuevo callejón en el laberinto? Las nuestras -estrategias, creaciones- frágiles alas forjadas en la volátil cera de las geometrías del lenguaje, no levantarán más que cortos vuelos, quiméricas parábolas.

---

* *La estructura de este texto responde a una serie de cuatro preguntas inicialmente planteadas como reflexión previa a partir de la que definir el concepto de la exposición.* (Nota de J.L.B.)

En su estéril dimensionar los muros del gallinero -tosco revolotear- olvidaron, olvidamos, olvidarán (ya lo han olvidado para olvidarlo eternamente) su único vuelo: la caida, con Icaro, sobre el lodazal del Mundo.
Desde la insoportable perfecta belleza de la luz.

II

Iluminación. Y muerte.
Alguien dijo que había sufrido sin reposo incontables ciclos de nacimientos y que había buscado al «constructor» .Dijo que era doloroso el renacimiento eterno. Dijo que ya conocía al arquitecto y que éste jamás reconstruiría la casa. Que sus pilares estaban destruidos y que se había derrumbado la techumbre del edificio. Dijo que su corazón era libre y que había logrado la anulación de todos los deseos carnales.
Alguien dijo que los nuevos artistas querían una belleza ideal que ya no fuera sólo expresión orgullosa de la especie, sino expresión del universo en la medida en que éste se había humanizado en la luz.
Alguien dijo que alguien se dijo, además, sí mismo y refiriéndose a sí mismo, que la última vez que se había referido a sí mismo, fue para decirse a sí mismo que estaba en la misma obscuridad que su criatura.
Alguien, digo, recogerá desde siempre los frutos del arte en el árbol de Anuradhapura. Que si quiere los recoger ahí desde que el arte es avenida de la luz; desde siempre.
Que hacia la insoportable perfecta belleza de la obscuridad, digo, vamos.

III

Carta

¿Es preciso, estimado amigo, que te oriente en los senderos? No quisiera tornar incipiente amistad en devoto noviciado.
¿Engreido? Dudas de ese poder en mis palabras, de mi capacidad en la arquitectura de los vocablos para olvidar el inmenso poder de la pasión de sus acentos extendiéndose, como notas gesticuladas, en el prado donde las partituras de los poetas crecieron flores como llamas para elevarse siempre, desde siempre, para siempre, sobre la prosa vana de los sindicalistas de la imagen.
Admite que tu también soñaste en vitrinas henchidas de mundos ya viejos por futuros, donde ni tú ni yo seremos siquiera memoria posible, cuando los hombres conviertan en arte las ruinas de nuestros gestos.
¿Es preciso, estimado amigo, que te oriente en los senderos? Préstame tu luz para, yo,

caminarlos de espaldas guiado por los solos ojos del alma a los sones de tus poemas frescos, en el trayecto de los tiempos sencillos de mis presentes.
Libérame de los hijos de mi obscuridad.

IV

Porque el sueño de la palabra produce imágenes de luz.

2. ¿Puede hablarse de una forma especifica de conocimiento ligada a la experiencia artística?

> *Penetré en los lugares más ignotos de la selva, donde los árboles jamás contemplaron una criatura; mantuve la pureza de mi cuerpo, preservándole de acciones, palabras y pensamientos pecaminosos, y busqué la causa del dolor en los sitios donde el miedo eriza los cabellos y paraliza el corazón...Cuando las alas de los pájaros rozaban las ramas, y el viento gemía en las hojas muertas, me atenazaba el terror...Pero advertí que el miedo es también ilusión, que en el verde teatro de las alucinaciones creemos que los árbóles son intérpretes del drama de la oscuridad... Y allí seguí buscando mi camino hacia la verdad.*
>
> *Buda y los brahmanes*

I

Siempre pensé que la poesía tiene las hechuras de una calavera. Seremos muerte. Todos. En un momento idéntico apartado de los relojes.

II

¡Qué gran fortuna escapar de la poseía. Nuestro ser abocado a la forma: mutabilidad sin fin en la ausencia de todo contenido; disolver nuestra existencia en las infinitas ondas de un mar de caprichosas notas! ¡Yo sería tú, tú serías él, seríamos trino!
¿O artistas gorjeadores?

III

La inestabilidad de la verdad es la esencia misma del "coeficiente artístico" duchampiano. Someterla al juicio del tiempo o del espacio, eso es, fijarle límites en el lenguaje, es condenarla al estado de beatífica quietud. Conceptualizar la verdad, gregarizarla, es arrojarla al sumidero de la democracia.

El poeta renuncia a la sistematización de las formas de verdad, consciente, por la experiencia adquirida en su caminar, de que todo conocimiento verdadero es transito, es ser incompleto, ser drama. Porque todo conocimiento codificable es "ser interpretado" antes de su propio nacimiento, es seguro aborto, es signo sin significado.

3. ¿En esta forma de conocimiento puede esperarse algún tipo de "revelación" relativa a la propia experiencia de la vida, del existir?

> *Durante siete años seguí los pasos del Sublime y siempre le encontré despierto, iluminado y sin tacha. Me alejaré de él como una corneja que describe círculos inútiles entorno de una roca.*
>
> *Mara derrotado por Buda*

El punto de vista de..., 1993.
Madera y mirilla. 175 x 50 x 50 cms.

I

Como sutilísima corriente atraviesa la luz nuestro tiempo. Susurros al oido, revelación: verdad acumulada y entre velos de inconsciencia protegida. Pero cambiante, por favor: ¡la verdad siempre nueva!, porque la verdad fue antigua sólo cuando su rostro fue el de la muerte.

II

Plántate. Como una roca.
Repliégate así para amar los susurros. Sábete creciendo, desde milenios, en su sabiduría y lánzate sin temor por los luminosos precipicios sin mombre de tu corazón: ¿por qué ese empeño en querer bautizaros en la forma o la palabra, oh luces innombrables?
Transfórmate. Como una roca.
Vístete en las heridas de los susurros. Sábete muriendo, desde milenios, en tu obstinación, y acoge sin temor la visita de las aguas y los vientos para cantarles con orgullo tus nombres: Roca, Arena, Polvo, Nada.

4. ¿Posee este poder de revelación alguna potencia de cara a la transformación de las formas de vida, tanto privadas como colectivas - dicho de otra manera, posee el arte un potencial "teológico-político", fundante de nuevas formas de relación con el mundo o de nuevas formas de organizar la propia conciencia de este, en tanto sujeto de experiencia?

> *Vete tú , sublime señor y maestro; entrégate atentamente y libre de cuidados a las meditaciones de tu doctrina, que nosotros ya saldremos adelante con nuestras disputas.*
>
> *Buda rechazado por los monjes*

I

¿Por qué entregar al mundo lo que conquisté en dura lucha? La verdad sigue oculta para quien se deja arrastrar por deseos y ansiedades.

Las auras frías: sintomatología de los tiempos en que estrellas metálicas iluminan la noche con su haz de prosas impuestas, artilugios del poder mas maquiavélico que nos ordena creer que el mundo es uno; destrucción de la verdadera cultura.

Las auras frías: el territorio de los hombres coronado por triángulos en cuyos vértices superiores satélites de memorias seleccionadas, como joyas, engarzados. Los vértices de sus bases -escrutadores ojos- al acecho de los amantes y sus secretos para abundar en la ruina de las particularidades. ¡Que nadie escape!

El gran programa debe ser impuesto: un solo mundo, una sola religión -económica- .Muy pronto una sola lengua: aquella en la que los poetas no encuentren, jamás, refugio.

Las auras frías: ya los poetas, en los tiempos de la nueva censura, recortaron el ardor de sus versos. ¿Por que entregar al mundo lo que conquistan en dura lucha?

> La verdad es dificil, misteriosa, profunda y huidiza a los groseros sentidos, y aquél que los tiene sumidos en las tinieblas por su vestido terrestre, no puede contemplar la auténtica realidad.

¿Y es que en alguna manera importa? ¿Acaso importa que los poetas vistan sus versos con nuevos velos? ¿ No es ello aparente hermetismo, resucitar los muertos? ¿No es ello restituir en cada hombre su propio alfabeto? ¿No es ello henchir el mundo de amantes con innumerables secretos? ¿No es ésa la luz de las verdaderas estrellas?

II

Abrase la magna puerta de la eternidad; quien tenga oídos escuche la palabra y crea, porque no renuncio a comunicar la palabra al mundo para salvarle de inútiles sufrimientos.

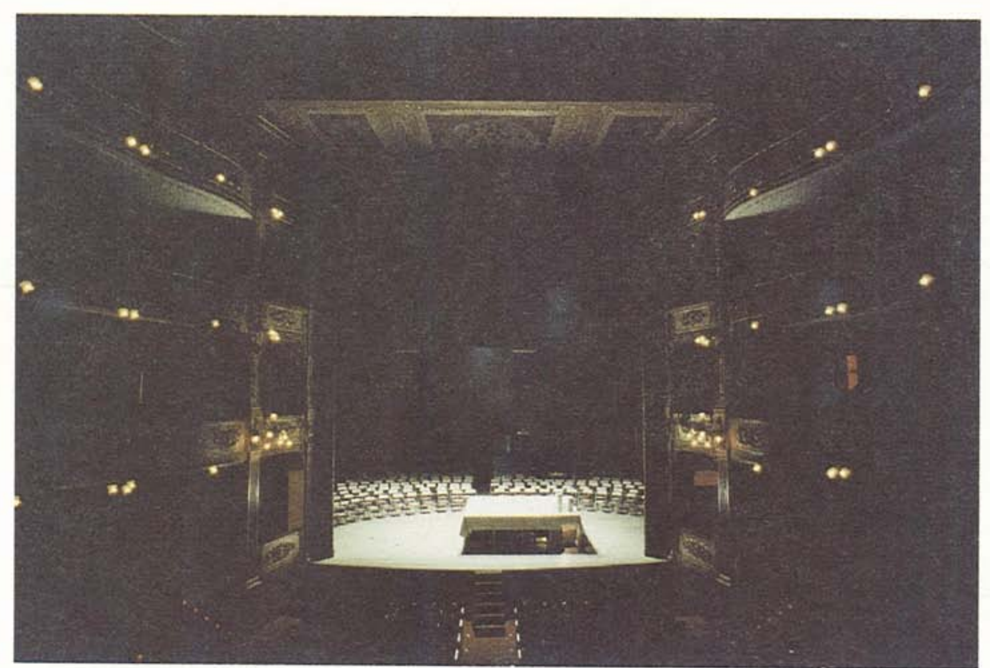
Una música particular franquea con sus notas los muros de mi casa. Una familia gitana deambula por nuestras calles ofreciéndonos su sencillo espectáculo de alegría. Han comprado un organillo electrónico y su cabra anda algo despistada por los nuevos acordes: no se decide a subir el último peldaño de la vieja escalera de color verde. Silencio. El niño sigue recogiendo calderilla mientras la bailaora le propina unos azotes al animal. El padre de familia comienza de nuevo su concierto y la cabra su ascensión. Duda, la pobre, pero se encarama hasta el último peldaño donde, como en éxtasis, su balido -chirriante expresión de su infinita soledad en lo más alto- hace creer a los ciegos que cumplió con su deber. Hoy disfrutará de doble ración en la mesa de la pobreza.



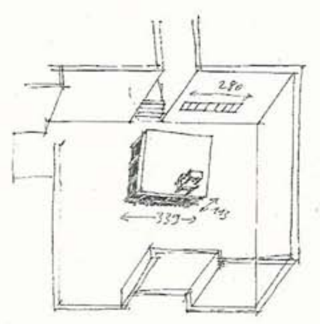
Persona, 1993.
Metacrilato y tela de algodón crudo.
210 x 96 x 82 cms. c/u.



Persona, 1993.
Vista general de la instalación.
Corderie. Aperto. Biennale de Venezia.



carta als actors, de Valere Novarina.
Teatre invisible. Escenografía de Jordi Colomer



Proyecto de instalación en Arteleku.

Jordi Colomer

"Un espectáculo superlativo
denunciándose a sí mismo como espectáculo
Roland Barthes. *Voltaire. Romans et contes.* 1972

Lo que se presenta en «iluminaciones profanas» no es sino la reconstrucción ex profeso de algo que antes de desarmarse se mostró ensamblado algunas noches durante las representaciones teatrales de «carta a los actores».

Valère Novarina escribió «la carta» durante los ensayos de otra obra «el taller volador» y estaba dirigida a los actores que trabajaban en ella y la estrenaron en 1974. El texto, en los límites entre el poema-río y el manifiesto, no fue concebido como un texto teatral, sino como un texto sobre el arte de actuar y el sentido del teatro. Bastaba de todos modos que un actor lo dijera (para Novarina el actor es el único lugar donde esto acontece y basta) para convertirlo en monólogo teatral. Al texto y al actor se añadió -en el montaje que nos ocupa- un teatro a la italiana y a éste un escenógrafo encargado de redoblar ese lugar donde «pulmonar» la carta. Recibí esa misión a la cual -me pareció- no se podía responder mas que con una paradoja o una sucesión de ellas, que me libraban de traicionar al actor (el lugar donde esto acontece y basta).
Así pues se duplicó físicamente, al borde de la sobreactuación escenario sobre escenario (para comprobar si algo puede acontecer doblemente). Se vació la platea, cavando así un gran agujero negro, y el público se sentó al fondo del primer escenario, (lo cual normalmente lo hubiera identificado como decorado).
En el seguimiento de esa lógica y en un posible viaje de retorno, quisiera ahora mostrar el escenario fuera del escenario fuera del escenario (o quizás simplemente en otro), la carta impresa en un catálogo que pocos actores leerán, el teatro en fotografía y al actor lejos de la escena. El motivo que me impulsa a hacerlo sea muy probablemente mi interés por ver todo eso bañado aún por otra luz.

Los fragmentos que a continuación podemos leer corresponden a «carta als actors» y «per a Louis de Funes» escritos por Valère Novarina en lengua francesa, que dieron pie al montaje «carta als actors» en versión catalana de Vicenc Altaió y Patrick Gifreu, dramaturgia de Manuel Guerrero, interpretada por Quim Lecina, con espacio escénico y vestuario de Jordi Colomer, construido por Francesc Malpesa, con iluminación de Gina Cubeles y dirección de Moisés Maicas. «Carta als actors» es una propuesta del Teatre Invisible representada en el Teatre Lliure de Barcelona en la temporada del 1993.

Agradecemos la colaboración de los alumnos del Centre Calassanç de formació professional.

Fragmentos extraídos de "carta als actors" y "per a Louis de Funes" escritos por Valère Novarina.

(página 24 - 25)

Llegará un día en que un actor entregue el cuerpo vivo a la medicina, que lo abran, que se sepa por fin lo que está ocurriendo dentro, cuando actúa. Que se sepa cómo está hecho el otro cuerpo. Porque el actor juega con otro cuerpo además del suyo. Con un cuerpo que funciona en el otro sentido. Un cuerpo nuevo entra en escena, se gasta en escena. ¿Un cuerpo nuevo? ¿U otra economía del mismo? No se sabe aún. Habría que abrir. Cuando actúa.

Su cuerpo entonces, no es un cuerpo que exagera (los gestos, las mímicas), el actor no es un «comediante», un agitado. Entrar en escena no es una agitación más de los músculos bajo la piel, una gesticulación de superficie, una triple actividad de las partes visibles y expresivas del cuerpo (amplificar las muecas, entornar los ojos, hablar más alto y más ritmado), no es emitir más señales. Actuar es tener bajo la envoltura de la piel, el páncreas, el bazo, la vagina, el hígado, los riñones y los intestinos, todos los circuitos, todos los tubos, las carnes palpitando bajo la piel, todo el cuerpo anatómico, todo el cuerpo sin nombre, todo el cuerpo oculto, todo el cuerpo sangrante, invisible, irrigado, reclamante, que se mueve por debajo, que se reanima, que habla.

Pero se le quiere hacer creer, al actor, que su cuerpo son quince mil centímetros cuadrados de piel ofreciéndose cordialmente como soporte a las señales del espectáculo, seiscientas cuatro posiciones expresivas posibles en el arte de la puesta en escena, un telégrafo para desgranar en orden gestos y entonaciones necesarias a la inteligencia del discurso, un elemento, un extremo del todo, un trozo del conjunto, un instrumento de la orquesta concertante. Mientras que el actor no es ni un instrumento ni un intérprete, sino el único lugar donde esto acontece y basta.

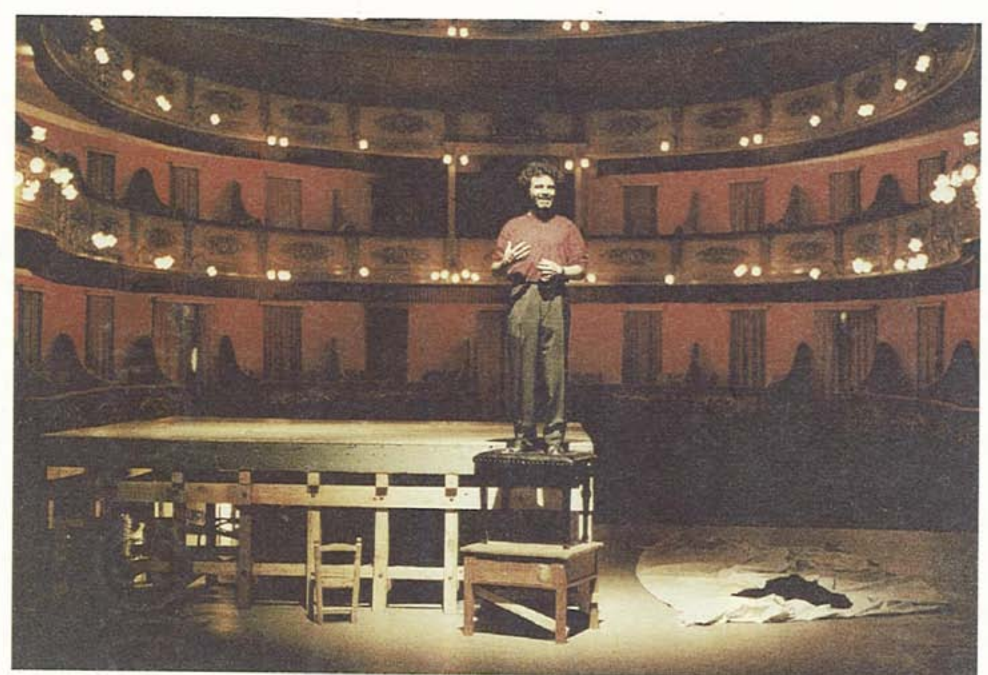
(página 36)

Yo ahora quisiera que se apagara la luz sobre el teatro y que todos los que saben, que creen saber, volvieran al teatro en la oscuridad, no para mirar aún y por siempre, sino para tomar en él una lección de oscuridad, soportar la penumbra, sufrir del mundo y rebuznar de risa. Sufrir del metro, del tiempo, de los números, de las cuatro dimensiones. Entrar en la música.

Venid, vosotros que no sois de aquí. Entrad, niños dotados de oscuridad, vosotros que os sabéis nacidos de la oscuridad, ¡venid! Vengamos, asistamos juntos al levantamiento del agujero. Porque el teatro no es sobre la escena otra cosa que la representación de un agujero. He aquí la idea para cavar. He aquí la idea que Louis de Funès quería cavar para mí.

(página 48)

Dentro de Funès hay fúnebre y eso quiere decir Jaimito-que-se-muere pero dentro también hay luz y es por eso que he denominado secretamente y simultáneamente a Louis de Funès: Louis de Fúnebre y



carta als actors, de Valere Novarina.
Teatre invisible. Escenografía de Jordi Colomer

de Luz. Sabía morir como nadie en cada lugar del escenario como un punto luminoso que pasaría por todas partes, rápidamente y por última vez. Sabía hacerlo todo por última vez. Se hallaba por todas partes en el centro y dispersado. Había echado al hombre de a pie y cada noche entraba delante de todos en la soledad. En escena, el actor entra en la soledad. Se ve su salida por todas partes. Es la escena cómica. Cuando entra, se ve una salida.

El teatro fue inventado para quemar en él de noche todas las figuras humanas. No es un lugar para hacerse el valiente, aparecer sobre dos patas, inteligente y bien amaestrado por los dogmatas, mofarse del hombre, sino un gran Gólgota de papel en el que quemar todas las efigies de la cabeza del hombre. Porque la imagen del rostro humano, que uno cree que tiene, piensa que lleva, pide periódicamente ser borrada, blanqueada. El hombre es el único animal que pide periódicamente ser destruido. Esto es: un ídolo que siempre quiere quitarse la cabeza. Es por eso que la violencia del hombre siempre sobresale, reaparece, mandando siempre, y ante todo como una violencia contra él. El rostro humano quiere desaparecer, hacerse polvo. El rostro humano vuelve a pedir periódicamente el polvo.

(página 52-53)

El actor a plena luz, bajo todos los focos encendidos, abro los ojos de par en par hacia él para ver brotar un ser humano a plena luz de oscuridad. Ver sobre su cuerpo, bellamente vestido no diez mil pieles de tejidos, sino la luz de la desnudez, y sobre el cuerpo humano, muy oscuro, totalmente iluminado, la oscura cabeza humana invisible. Resultado de una sed: abro los ojos de par en par. Para acordarme de que soy yo quien ha fabricado este mundo en el que he nacido. Que lo he reformado todo, que todo lo he cerrado a cal y canto con mi limo. El actor aparece para que me acuerde un instante, de una vez, que el mundo está fabricado con mi limo y mi verbo hablado. ¿Entiendes esto, espectador? ¿Entiendes esto? Que lo has hecho todo. Que la mayoría de los hombres mueren sin saber que son ellos quienes han hecho todo cuanto han visto. Como dice Jaimito: «El ser y el pensamiento no son más que una misma cosa». ¿Qué significa todo esto? Es el principio de un lenguaje para los pájaros.

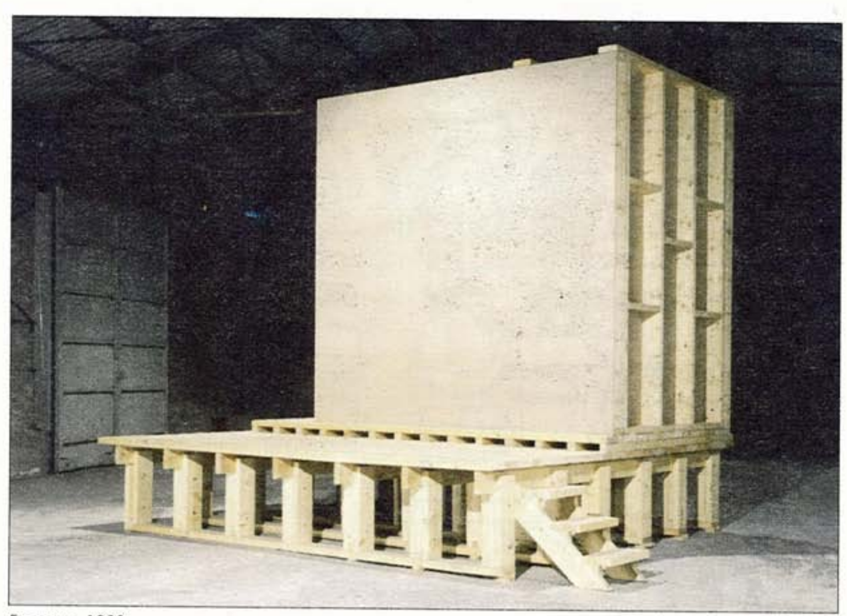
(página 53)

El teatro es el primer lugar en el mundo en el que se ve hablar a los animales. Con esto de animales quiero decir el hombre, que es el único verdaderamente de carne y que habla, el único agujereado por la palabra, que la palabra, agujereó. Sin plumas, sin pelos, sin escamas, pero vestido con sus lenguas y atravesado por un agujero. El único agujereado que avanza con su luz abierta por los dos extremos, único lanzado para hablar y que actúa. Louis de Funès lo sabía muy bien, y se mostraba siempre de cara a las bestias.

Actor Nulo y Perfecto, siempre Louis de Funès entraba en nada, negando y agitándose. Sabía que tenía la cabeza abierta por la palabra. Que la palabra no es otra cosa que la modulación sonora de un centro vacío, la danza de un tubo de aire cantado. Que la palabra no es otra cosa que la luz invisible. Una música



carta als actors, de Valere Novarina.
Teatre invisible. Escenografía de Jordi Colomer



En escena, 1993
479 x 420 x 420 cms.
Madera, aglomerado y objetos diversos.

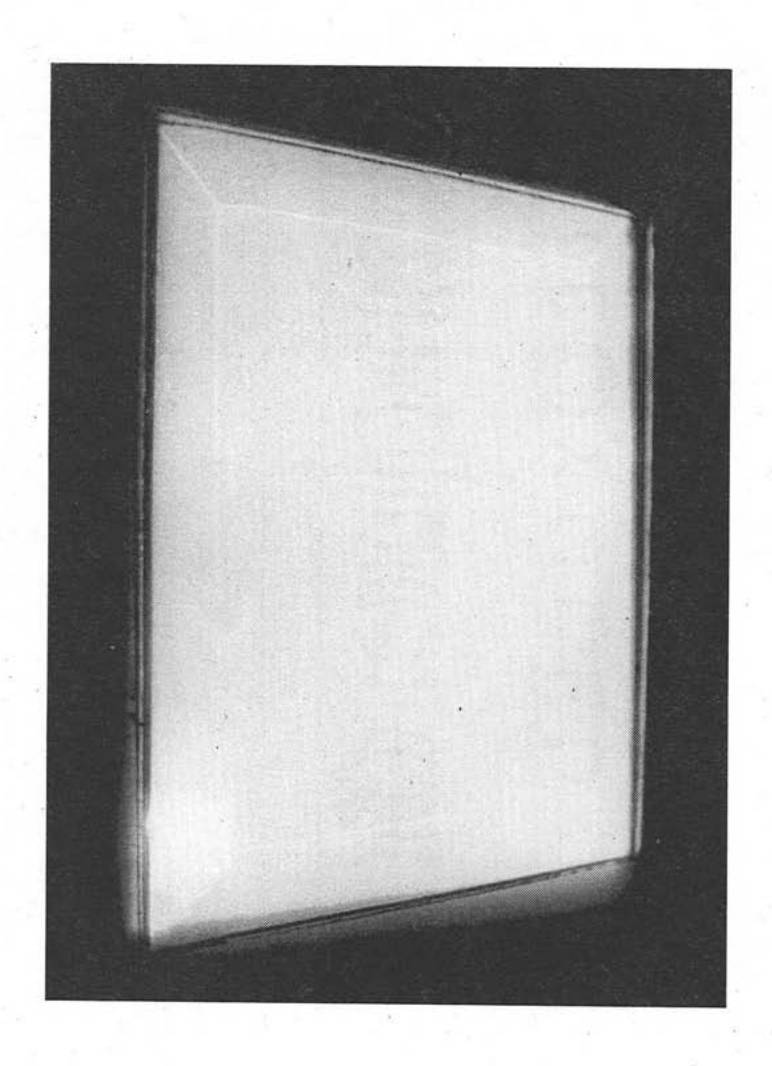
que habita nuestro vacío en nosotros. Que la palabra no es otra cosa que la música de la luz que se pronuncia en nosotros a pesar de nosotros y que viene de más lejos que nosotros. Louis de Funès decía: «Es en los cuerpos cómicos donde las palabras han caído».

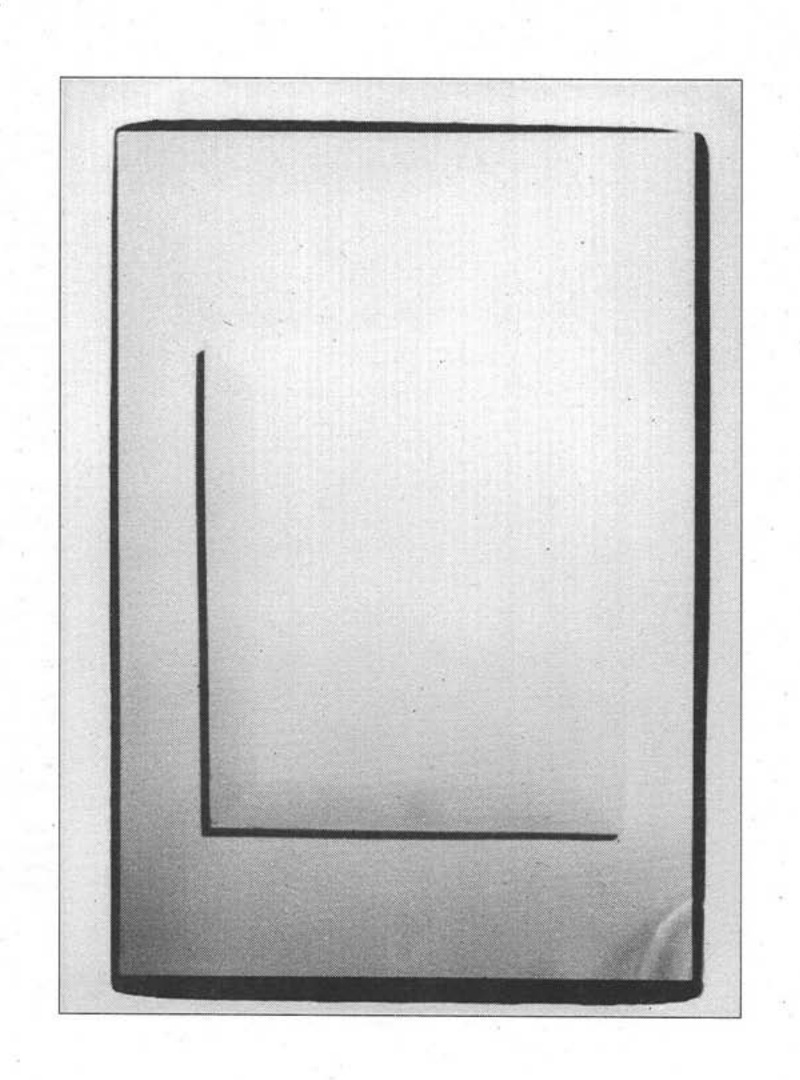
(página 59)

El camino que lleva de los bastidores a la escena no es un paso de la penumbra a la luz sino un paso de la luz a la noche. Entrando en escena, el actor pasa a la noche: tiene que verlo todo con los dedos, avanza por el escenario como un ciego con los dedos bien abiertos, un cegado por la luz que ve el espacio, tocando, con los miembros, con los ojos de dentro, táctiles. Sabe que el hombre no avanza en el espacio sin el espacio antes en su cabeza. Los actores son invidentes, con el espacio en el interior. Ven por toda su piel.

Louis de Funès entraba siempre retrocediendo y rechazando el día detrás de él. Como lo hacen los grandes actores inteligentes. Siempre entraba con los ojos cerrados y el paso firme, como un ciego que conoce el espacio al dedillo. Luis de Funès encontraba cada noche su camino a oscuras con la exactitud de los grandes alarmados.

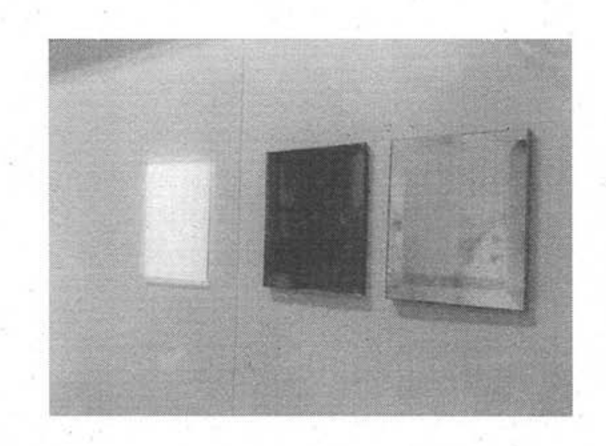
Salomé Cuesta

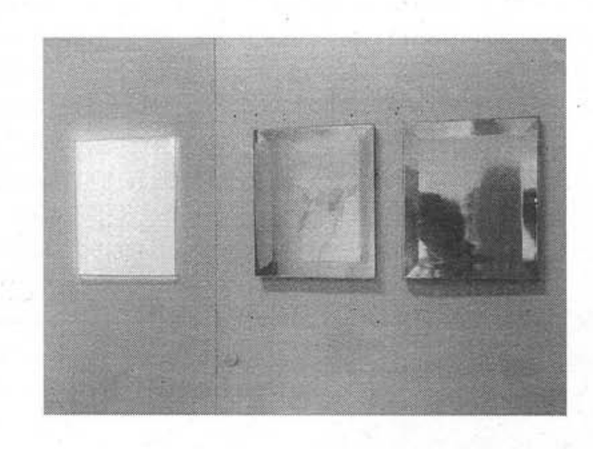


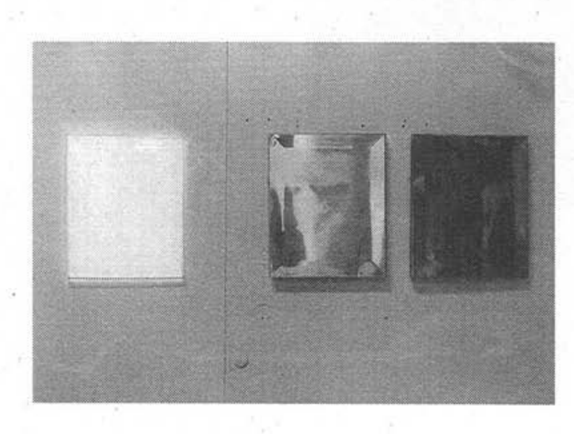


Vademecum

De forma cubierta o encubierta, profanar iluminaciones a través de un vidrio vaciado.
Interceptar tras él la sombra proyectada que su transparencia dibuja.
Materializar la obra en el tiempo que separa la percepción de un idéntico a otro.





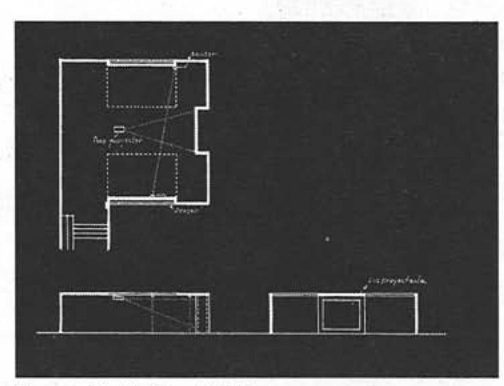


Laboratorio de Luz

Texto sobre el tema de la exposición (preguntas iniciales) [1]

A través de tus cartas -la primera fundamentalmente- nos trasmitías la intención de reunirnos para generar un evento (encuentro-exposición) en torno a la tarea del arte. En ellas, las premisas que enuncian tus preguntas en relación a la posible «iluminación» o «revelación» que deviene de la experiencia de lo artístico nos parecen en principio tan sugerentes como conflictivas. De ahí que las cuestiones -superando el espacio del laboratorio[2]- pasaran a ser el núcleo que activara «esclarecedoras» conversaciones sobre aquello que reposa en la transparencia de lo cotidiano, y ante ello, la necesidad de repensar significados, conceptos que venían a evidenciar la pluralidad de interpretaciones (lecturas) que poseían como punto de partida las preguntas, sin olvidar lo disparatado que surgía de algunas de nuestras respuestas.

Ante la dificultad de recapitular los extravíos que se proyectan en la polifónica multitud de ecos no distinguibles sobre estas cuestiones, nos aventuramos a anticipar que en algunos casos esas premisas se nos presentaban como conceptos universales, inasibles; de ahí que busquemos un acercamiento más discreto -tal vez con excesivo respeto o quizás demasiado medido- y que en ningún caso pretende que estas reflexiones se constituyan en revelación, pero sí que esta síntesis se materialice en pensamientos probables.



"Proyecto de instalación en Arteleku"

* * *

Ante la primera pregunta surgieron las primeras dudas. ¿A qué hace referencia el término «forma especifica de conoci-

1 *Veáse la nota a pie de página incluida en la reflexión de Pep Agut.* (Nota de J. L. B.)

2 *En aquel momento el laboratorio organizaba un evento de arte joven cubano y vinieron a sumarse a nuestras conversaciones Bárbaro Miyares y Uri Rodríguez, realizando lecturas compartidas sobre el tema y aportándonos un enfoque diferente a estas cuestiones.*

miento»? Si nos remitimos a las formas del conocimiento, ello nos lleva a diferenciar el conocimiento sensitivo, el intelectual y también el conocimiento abstracto y el intuitivo. La experiencia artística se nutre de sensaciones compuestas que se abren a nosotros desde el plano de composición estética y desde el de consistencia técnica. Si ese primer contacto sensitivo nos procura entendimiento, puede excitar en nosotros la voluntad de saber, de sondear más por medio de asociaciones mentales (analogías o semejanzas) que se producen en la forma de conocimiento abstracto; o aproximarnos a ello por un conocimiento intuitivo en el hecho de tomar conciencia. En cualquier caso es difícil definir con certeza dónde termina una forma de conocimiento y dónde empieza la otra.

Desde otro punto de vista la forma de conocimiento (o amalgama de formas conectadas) estaría relacionada a su vez con la tendencia, en el sentido de lo que nos mueve a inclinarnos hacia el objeto conocido o a apartarnos de él; y también con el afecto que pueda despertar. El saber afectivo no corresponde a una forma de conocimiento, no se basa en un sistema que pueda fundar ninguna demostración, depende de juicios inexactos, de certidumbres irracionales pero que tal vez nos pueden impulsar más, que otros a querer-conocer.

Todo ello viene a decir que si bien las formas de conocimiento necesitan de su interrelación para poder ser operativas, no por ello dejan de constituir una estructura de pensamiento menos contingente que la que se produce por el conocimiento afectivo. En cierta medida podemos reconocer que en muchas ocasiones nos vemos motivados en el arte por ese conocimiento afectivo que establece afinidades y nos impulsa a seguir, pero ello no nos puede llevar a afirmar tampoco que esa primera premisa: «forma específica de conocimiento ligada a la experiencia artística» devenga sólo del conocimiento afectivo, éste «dispone de otras claridades distintas de las de la ciencia para llegar a la luz» pero con ello no colma (ni debería colmar) la experiencia artística. Si apelamos a su yuxtaposición con otras formas del conocimiento se establece un mapa de contigüidades inexactas en donde se albergan las lagunas, placenteras lagunas de penumbra que mantienen el hálito de lo no consumado.

Resumiendo todo esto en el terreno cotidiano, este esquema frío podemos expresarlo por ejemplo en el hecho del encuentro con determinada obra de arte, imaginémonos delante de aquella que aún reverbera afectando nuestro recuerdo. Tras su percepción se produce la afinidad (la tendencia) y el goce de esa percepción. Ello deviene en entendimiento y afección, dejándonos las huellas de lo conocido y lo sentido en esa experiencia artística, y que nos descubrió algo hasta ahora desconocido. En ese algo nuevo podemos entender que se produce cierta revelación, revelación a modo de *remoción del velo,* manifestando algo de lo que estaba encubierto, o de lo que no se manifiesta en una primera aproximación.

Pero este tipo de revelación no es ni con mayúsculas ni entrecomillada, no es semejante a la revelación divina, pero no por ello la asumimos como una revelación inferior, pues «nada

más conforme a la naturaleza humana que todo lo que rasgue a nuestros ojos, horizontes de nuevos conocimientos». Si damos la vuelta al ejemplo anterior, no situados ante la obra sino asumiendo la experiencia artística desde la práctica hacedora, el proceso de trabajo se manifiesta en momentos que ocupan toda la gama entre la luz y la no-luz, manipulaciones en una cámara oscura que va revelándonos nuevas pesquisas, ampliando nuestro conocimiento, y produciendo resquicios de sensaciones que se relacionan entre si por puentes visibles y también conectadas por túneles sumergidos.

Y situados ya ante la última pregunta, releida varias veces, se producen como respuestas sucesivos «sí», pero esa afirmación podría ser un sí pendiente de su duda, si se entiende por transformación de las formas de vida que el lenguaje del arte sea capaz de intervenir en lo social de una forma directa. Se trata pues de una reflexión que alude principalmente a la posible transformación personal de aquellos que se aproximan a esta esfera. Valorar a priori la incidencia que nuestro quehacer pueda tener en un entorno más amplio, es algo difícil de esclarecer dado que no se produce por la acción de ella misma sino que entran a formar parte aspectos que desde nuestro punto de vista quedan ajenos a aquello que nos mueve a seguir habitando en esta esfera del arte.

De ahí, que estas reflexiones no posean un carácter de contestación y encontremos en el desarrollo del proyecto y su realización el medio más idóneo para expresarlo.

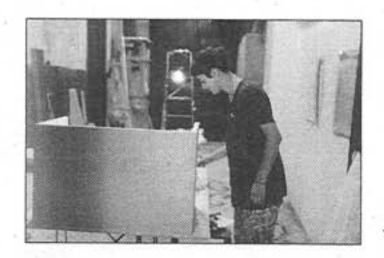
Así, el modo en que la obra materializa su forma pasa a ser un secuencial tránsito de intensidades luminosas, en dependencia directa con la presencia de aquel que a sabiendas o errante activa sus dispositivos técnicos, rememorando esas formas de conocimiento que ofrecen de modo mediato o inmediato el desvelamiento.

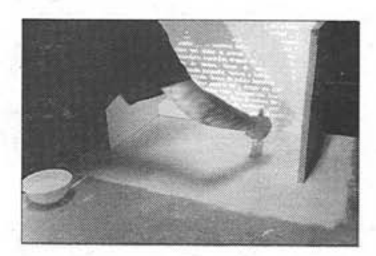
Iluminación que profana su propio significado en la voluntad de ocultar con sus rayos el objeto que en sí mismo es sujeto esclarecedor: el lenguaje. Las palabras invisibles que recorren el espacio iluminado podrán revelar sus verdaderas formas sólo en la oscuridad. Percepción de la lectura o lectura perceptiva de una trama que propicia su imposibilidad como forma de conocimiento incompleta que repite su desaparición en un estado de conciencia invertida pues coloca bajo la luz aquello que oculta.

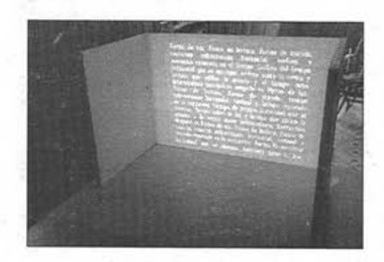
Entre el plano luminoso y la deletreada iluminación es conveniente mencionar el valor relevante que posee el «sensor» como mediador que alterna el paso de una situación a otra, en definitiva el incitador del cambio, el que provoca el devenir. Es ese sensor el que delimita la zona de penumbra aparentemente inactiva que sin mostrar rasgos constructivos contiene imperceptiblemente el plano de inmanencia de la obra.

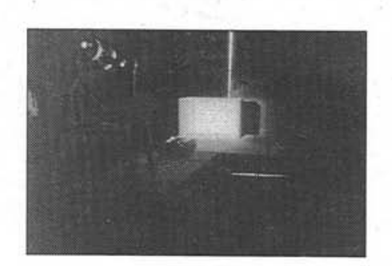
De todo esto se componen nuestras opiniones, quedando como incompleta conclusión de ello la posibilidad abierta a tres afirmaciones establecidas como potencia y conjetura a las cuestiones planteadas.

Proyectante de sombra



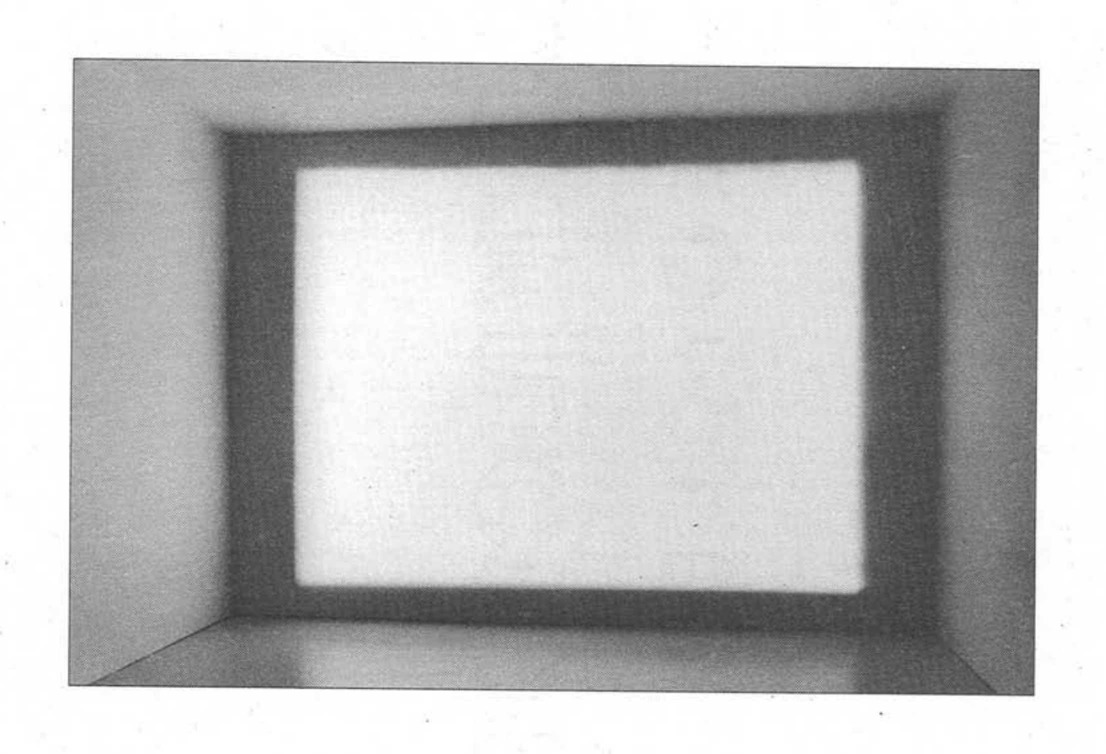






Tender la sábana blanca -extenderla- y en el blanco, dejar el motor y el descanso del tiempo con un sentido suspendido, calculado a través de cifras, ecuaciones y circuitos: «un día de luz es un millar de años del mundo, y treinta y seis y media miríadas de años del mundo son un solo año de luz», revelaciones maquinales ajustadas a dispositivos encubiertos para velar en el enigma esa oculta voluntad de sentido. En la nada de la luz se escribe con tinta invisible, se registran palabras con lápiz de agua. Si nada pasa los signos quedarán callados, los días de luz serán años de silencio del mundo. Su existencia será siempre derivada como apariencia ficticia, como reflejo fugitivo, pues no puede retenerse en la duración meridiana, sólo es espectro efímero y de nuevo nada, sabana blanca que reposa cubriéndolo todo en forma de luz, forma de lectura, forma de mirada; vacío de espera o vacío a la espera de que alguien consciente o inconsciente rompa el silencio del mundo y le permita por unos instantes mostrar su palabra. Luego, nos deja al servicio de la memoria, del leve registro de los sentidos. Y así en dos tiempos desiguales se entrecruzan la nada con un algo fugaz que no es mas que fosforescencia química fruto germinal de corrientes eléctricas que entre sus polos alternantes han sostenido el voltaje de la energía, artificio que regula la posibilidad dual sujetando sus velocidades, su repetición, la revelación casi mágica de la presencia del lenguaje, de las palabras que en negativo se dibujan en el oscurecimiento. Palabras que se reenvían en un discurso de combinaciones infinitas, matemáticas y se muestran como dispersión entrópica cuyo significado oscila de un extremo a otro superando nuestra capacidad de lectura y casi nuestra capacidad de mirada. Forma de luz, forma de lectura, forma de mirada, narración entrecruzada, horizontal, vertical y narración renovada en el tiempo. Palabras cuya representación no sirve como medio -no nos dan tiempo- insuficiencia que nos devuelve al vacío, a la nada luminosa, a la iluminación de nada, dejándonos el sabor de la fisura, de la interrupción por discontinuidad reconociendo nuestra incapacidad y quedando a la espera de que se produzcan nuevas fulguraciones de su iluminación interior, repitiendo así el soplo de la lectura imposible, de la escena originaria redoblada, o mejor suplantando aquella escena, pues ahora ya sabemos de la compulsión del enigma, de la respiración del vacío que deja filtrar un millar de palabras que no podrán ser nítidamente contempladas. Revelación que se cumple como potencia de acontecimiento, como contingencia cristalina de ser y, sólo ante el empeño, ante la persistencia se puede mantener la

mirada sobre este texto indiferenciado, sólo así quedando a la espera es posible el rescate de algún fragmento más. Pero no iniciarlo de nuevo, miremos al centro o a cualquier otro lugar, antes de que el tiempo de la visualidad se agote y aleje de nuevo la fortuita revelación. Es el cambio de intensidad lo que concede el hecho esporádico del cambio en la nada, la que nos muestra ese eco interior en una narración entrecruzada horizontal, vertical y narración renovada en el tiempo. Lectura del tiempo horizontal que se oscurece, lectura sobre la forma y lectura que utiliza la mirada y el tiempo como intermediarios borrando después las unidades luminosas que poblaron la oscuridad, haciendo ondear en claro oscuro la uniforme tersura de la pared vacía, despliegue concatenado de encuentros de palabras, sucesión de interferencias recíprocas que cubren por todo la capacidad implosiva de ese espacio. Signos liberados de la luz que todo iguala, que todo unifica, signos alojados en el interior de la «representación» vacía durante ese pequeño espacio de tiempo que juega consigo mismo descomponiendo y recomponiendo la relación de igualdades en la nada y en el texto, pues en éste la similitud de los signos y la brevedad del tiempo para la mirada presuponen un fondo indiferenciado e inestable desde el cual sólo podemos apelar a la experiencia del intento, a la imaginación o a la reflexión de estas impresiones simples y coordinarlas con los posibles murmullos anteriores. Pero no se trata de ligar determinadas consecuencias, no hay consecuencias, sino de relacionar sucesos, aconteceres vacilantes en una experiencia empírica que te pide, sin exigir, una mirada alerta, un estar en el espacio y sentir la más ingenua de las experiencias, esperando que el azar produzca un cambio en el sistema de los elementos al atravesar el hilo invisible de las conexiones técnicas «Ahora bien, no podemos llegar a todos esos puntos. Si por lo menos nos los señalaran, acaso podríamos llegar hasta ellos. Pero andamos a tientas y no los encontramos. De ahí la desconfianza, los celos, las persecuciones. Perdemos un tiempo precioso en una pista absurda y pasamos sin sospecharlo al lado de la verdadera» . No hay ordenación de tiempos, ni tipos de variación, sólo segmentos invisibles en el espacio que constituyen el umbral por encima del cual habrá diferencia y por debajo del cual habrá uniformidad; red secreta según la cual el silencio espera el momento para hablar, para ser lectura del tiempo horizontal que se oscurece, lectura sobre la forma y lectura que utiliza la mirada y el tiempo como intermediario borrándolo después en forma de luz, forma de lectura, forma de mirada.



Forma de luz. Forma de lectura. Forma de mirada. narración entrecruzada horizontal. vertical y narración renovada en el tiempo. Lectura del tiempo horizontal que se oscurece, lectura sobre la forma y lectura que utiliza la mirada y el tiempo como intermediario borrándolo después en Forma de luz. Forma de lectura. Forma de mirada, tiempo entrecruzado horizontal. vertical y tiempo renovado en la narración. Tiempo de lectura horizontal que se ilumina. Tiempo sobre la luz y tiempo que utiliza la mirada y la forma como intermediaria borrándolo después en Forma de luz. Forma de lectura. Forma de mirada, espacio entrecruzado horizontal. vertical y espacio renovado en la narración. Forma de escritura horizontal que se ilumina. Escritura sobre la luz.

La Société Anonyme

El enigma de Lenz (LSA28)

«- Puedes estar contento de no haberlo conocido antes. ¿Crees que si lo hubieras conocido podrías tú haber escrito algo? Büchner es todavía el más moderno *de todos los escritores. Podría ser de hoy, sólo que nadie es como él. No se puede tomar como modelo a Büchner. Lo único que cabe hacer es sentir vergüenza y decir: «¿Para qué escribo yo?» Lo único que cabe hacer, cuando se conoce a Büchner, es mantener cerrada la boca. Y yo no quería que tu hicieras eso:; tengo fé en ti.*
- ¿A pesar de Büchner?
- Eso no hace al caso. Es preciso que haya cosas inancanzables. Pero éstas no deben aplastarnos. Ahora tú has acabado tu novela. Ya puedes leerlas. Hay todavía un fragmento de Buchner, una narración: Lenz. *¡Léela enseguida!*
Me acomodé y, sin agregar palabra, leí el fragmento en prosa más prodigioso que existe. Mi novela, de la que tan orgulloso había estado, se me deshizo entonces, se redujo a polvo y ceniza.»

Elias Canetti, *El juego de ojos.*

«No puedo seguir escribiendo. Goethe está viviendo en mi casa y me aguarda desde hace ya media hora en lo alto de la torre de la catedral»

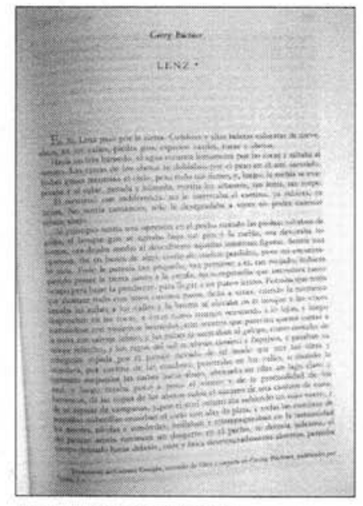
J. M. R. Lenz, *Carta a Caroline Herder.*

«La verdad es inseparable de la loca ilusión de que del seno de las engañosas figuras de la apariencia surja al fin, ya sin carácter de apariencia, la salvación».

Adorno, *Minima moralia*

«Sólo sobre un muerto no tiene potestad nadie» -escribió Walter Benjamin, presintiendo el dramático destino último que acabaría deparándole su implacable opción por la libertad. Lenz, un no menos implacable escritor, fue en cambio abandonado por su creador a la potestad de todos. «Y así continuó su vida...» es la frase con que George Büchner inacabó, *definitivamente,* uno de los relatos más hermosos y febriles a que la

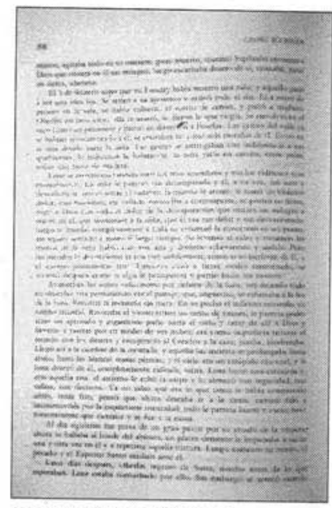
literatura romántica alemana del XIX dio vida. Pocos ejemplos pueden encontrarse de adecuación tan precisa entre contenido y forma, entre la anhelante y angustiada visión del mundo que, desde el rincón del irresoluble compromiso del creador con lo que existe, Lenz alegorizaba -y la turbulenta y acelerada escritura que narra, como a borbotones y en una sucesión de notas que parecen no revisadas jamás, su historia interminada.


LENZ *

Lenz, de George Büchner.
Incluido en "Cuentos Románticos Alemanes", Ed. Siruela, Madrid 1993.

Ciento cincuenta años -de casi soledad- más tarde, el fantasma de Lenz volvía a recorrer el mundo. Encandilado quizás tanto con su estado de inacabamiento como con la tentativa de emulación de una «consciencia natural» que en el relato se describía -tentativa con la que él mismo ha especulado en más de una de sus obras-, Rodney Graham realizó una obra igualmente titulada *Lenz,* que constituía al mismo tiempo un homenaje, una interpretación y una recreación del proyecto inconcluso de novela -que en realidad tal era el cuento de Büchner. La naturaleza fragmentaria e inacabada de éste permitió a Graham activar uno de sus tradicionales procedimientos alegóricos de intercalación y recomposición -que dan juego a procesos inacabables de, con sus propias palabras, «interrupción continua». Descubrió que en dos puntos del cuento original se repetía una frase -la descripción de un mismo lugar por el que Lenz pasaba dos veces- y recompuso el relato formando un bucle entre ellas, de tal forma que el nuevo relato -retomando en la página seis la frase con que se iniciaba la dos, en la diez la de la seis y así sucesivamente- narraba el viaje de Lenz a su retiro como viaje infinito y continuamente recomenzado, sin destino ni sentido.

En un brillante análisis del *Lenz* de Graham, Jeff Wall alcanza a ofrecer algunas claves de interpretación de la obra, compuesta por ochenta y tres repeticiones del bucle -las necesarias, según Wall, para formar una «masa» de texto suficiente como para ser «categóricamente reconocible como libro». En opinión de Wall, "*en vez de encarcelar un acto poético entre las tapas del libro-máquina, Graham coloca la cubierta a su dispositivo maquínico-literario aparentemente sólo para interrumpir su auto-reproducción. Sin esa intervención, la máquina-Lenz se hubiera clonado infinitamente, creciendo como una reacción en cadena. La posibilidad de la lectura, en el sentido establecido por la lectura radical, es expulsada del espacio de entre las tapas. La masa textual se convierte en un vacío y la lectura en un proceso tedioso a excusar. La mejor manera de leer el Lenz de Graham es,*

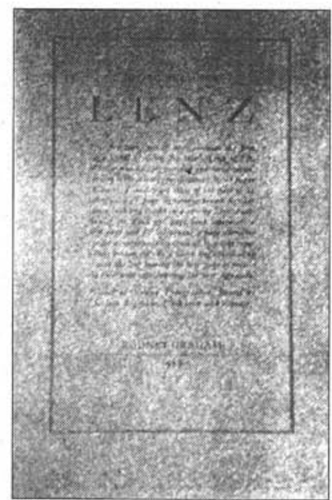


Lenz, de George Büchner.
La escena de la resurrección.

por tanto, cerrar el libro y observar el espacio vacío de su estuche"[1]. Sin duda, el acierto de Wall se cifra en situar las diferentes *figuras de lectura* que los *Lenz* de Büchner y Graham promueven, poniendo en relación a ellas el alcance de sus respectivos proyectos de experimentación creadora.

La interminabilidad del proceso de producción plena del sentido en el espacio literario -ya en el original buchneriano Lenz era «un escritor» que, a la busca de la forma que pudiera dar expresión plena a su experiencia, a la totalidad de su saber, había optado por abandonar la creación literaria y, sobre todo, su «mundillo»- se convierte en el tema central de ambas obras, de tal forma que en abstracto ambas deben ser leidas como *alegorías de la ilegibilidad radical*, cumplidamente logradas. La diferencia que apunta entre una y otra trasluce el estado de ios programas de investigación a que cada una pertenece -si se quiere, romanticismo y postmodernismo. En la primera, la expresión de la interminabilidad del proceso de exposición plena del sentido se traducía en reconocimiento directo del fracaso y consiguiente abandono inacabado de la escritura (dentro y fuera de la obra). En la segunda este reconocimiento de la inagotabilidad de los procesos de lectura y re-escritura desemboca en un ciclo retroalimentado e inagotable de apropiaciones e interpretaciones, de creaciones y recreaciones. La forma misma de la obra alegoriza la naturaleza que -desde cada programa de investigación, desde cada *episteme*, digamos- se atribuye al proceso creador. En ambos casos una cierta *promesse* ligada a la forma literaria -el discurso a que el autor (desde dentro y fuera de la obra) aspira: un discurso de saber que otorgaría algún poder contra la fugacidad de todo lo que es- flota en torno a la obra como objetivo tan irrenunciable como inconseguible. Pero su irrealizabilidad desemboca, de modo distinto, en diferentes formas de interrupción; silencio absoluto (y locura, sinrazón, abandono radical del espacio literario) en la forma romántica: retorno inagotable y «deconstruido», maquínico, de la lectura a la escritura interminable en el «silencio radical» de la materialidad del significante, ya en la forma «postmoderna».

1 *Jeff Wall,* Into The Forest, *texto de presentación en el catálogo de Rodney Graham, Vancouver Art Gallery, Vancouver, 1988.*


Portada del *Lenz* de Rodney Graham

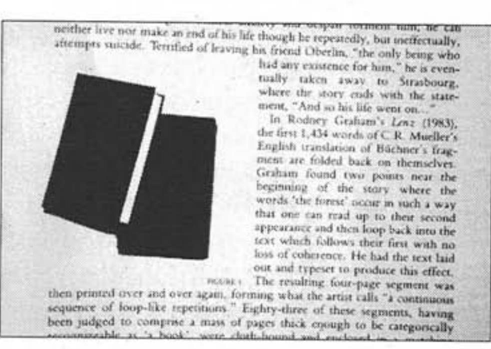
Nuestra obra deja atrás ese silencio radical -o, más exactamente, intenta hacerle hablar. Sin instalarse en ningún «optimismo metafísico», realiza un esfuerzo por romper el maleficio nihilista. Desde luego, la pérdida de la fe en la realizabilidad plena del sentido y la transparencia del ser -si se quiere, en la «loca ilusión de la verdad»- es irrevocable. Lejos por tanto de pretenderse cerrada sobre sí, cumplida como exposición de alguna «verdad», la obra nace de hecho como mera intercalación provisoria en un proceso -reconocido interminable- de escritura *en abismo.* Nuestro cuento, en efecto, reclama ser leido como una reescritura más a añadir al cuento de Büchner (que en cierta forma era ya la reescritura ficcionada de la vida del poeta amigo de Goethe que Büchner consideraba su maestro, J. M. R. Lenz) cruzado por el de Graham -y la lectura crítica de Jeff Wall. Pero, más allá, nuestra intervención pretende establecer una transversal capaz de desmontar el rígido automatismo de la estrategia recursiva, para fijar la atención en una cuestión que la «deconstrucción maquínica» del relato realizada por Graham obviaba. A saber: la del valor del conocer en relación a la expectativa del sujeto individual de perdurar en el tiempo. Para nosotros es evidente que éste es el auténtico tema central del relato, y que la insuficiencia de las lecturas de Graham y Wall reside en el hecho de haberlo evitado, no entrando a considerar la relación en que el problema de la escritura (y la lectura) se encuentra con esta expectativa -y la atribución de valor que en función de ella se hace al saber, atribución constitutiva del núcleo esencial del significado de una cultura, tal como ha sugerido George Steiner.

En el relato original, el valor del «saber» adquirido por Lenz se pone a prueba sobre una tercera persona -la niña muerta de Fouday- y el experimento fracasa: el saber no salva, no devuelve a la vida. En nuestro relato, en cambio, interesa poner en evidencia en primer lugar que la muerte -como «punta siempre desplazada del acontecimiento», según la definición foucaultiana- escapa al orden de la representación, de la misma forma que lo hace el acontecimiento puro, el devenir del ser en la duración. Así, la muerte de la niña es suspendida, revocada, si se quiere, por insuficiencia de la representación. Vida y muerte se equivalen: se dan como continuidad ininterrumpida de la pura fugacidad de todo. Desde el orden del acontecimiento regido por la diferencia pura, por la *diferancia* (pues es también movimiento en el tiempo, diferición: es ésto lo que nuestro video, en su ralentización, pretende enfatizar), resurrección es simplemente aquello que no cesa de tener lugar, pues

el existir no se constituye sino como puro devenir, como despliegue «natural», fuera del orden del lenguaje, de la diferencia libre. No hay otra salvación -y «no es para nosotros», diría Kafka- que la que ese despliegue nos promete, no hay otra eternidad que la de lo permanentemente diferente. Dicho de otra manera: con palabras de Benjamin, que «la naturaleza es mesiánica sólo por su eterna y total caducidad». Esta es la más profunda visión de Lenz, su saber radical, su *(no)saber* -si se prefiere.

¿Cómo se explica -es decir, qué significa- entonces la *ambigüedad* de la «resurrección» de la niña en nuestro cuento? Significa, precisamente, que no hay un *real* representable fuera del texto -puesto que no lo es ese espacio del acontecimiento para el cual vida y muerte nada significan, espacio desde el que Lenz contempla. Significa que no hay otro espacio en que el sujeto se constituya -y se configure al mismo tiempo como expectativa de perduración- que el orden del discurso, que el espacio del intercambio significante, la actividad social de circulación del discurso que Lacan describía como «el vicio radical». La muerte -como la vida del sujeto- se refiere precisamente al lugar en que el lenguaje circula: y lo que nuestro cuento deja ver es cómo lo que su flujo público administra es únicamente el malentendido, la anexactitud del significado, la indecidibilidad del significante, su implenitud, su apertura a un proceso de interpretación inacabable -fuera pues de la «loca ilusión de la verdad». La resurrección de la niña, para los «otros» pero no para Lenz, significa precisamente esa inagotabilidad del significante, la apertura de todo proceso de interpretación en el espacio de la representación a una infinidad de lecturas, de versiones, impuesta como horizonte de un perspectivismo radical. Desde él, y según la sugerencia duchampiana, «siempre se mueren los otros». Y es también entonces sólo en el orden del intercambio simbólico, intersubjetivo, en el reino de la interpretación abierta, donde tiene sentido pensar en alguna «resurrección», en alguna *salvación* -pero también en «algo que salvar», en alguna muerte de la que resucitar.

El enigma de nuestro cuento podría pues plantearse así: ¿cómo logra Lenz, desde su indiferencia a los otros, *obrar* esta resucitación? -entendiendo que la pregunta interroga sobre la función del arte, como forma especifica de conocimiento, en relación con la expectativa de perduración de los sujetos individuales. La respuesta sería: precisamente de forma paradojal. En su abandono radical del «círculo de los nombres» y del «círculo de los otros». O, si se prefiere, desde el


neither live nor make an end of his life though he repeatedly, but ineffectually, attempts suicide. Terrified of leaving his friend Oberlin, "the only being who had any existence for him," he is eventually taken away to Strasbourg, where the story ends with the statement, "And so his life went on..."

In Rodney Graham's *Lenz* (1983), the first 1,434 words of C. R. Mueller's English translation of Büchner's fragment are folded back on themselves. Graham found two points near the beginning of the story where the words 'the forest' occur in such a way that one can read up to their second appearance and then loop back into the text which follows their first with no loss of coherence. He had the text laid out and typeset to produce this effect. The resulting four-page segment was then printed over and over again, forming what the artist calls "a continuous sequence of loop-like repetitions." Eighty-three of these segments, having been judged to comprise a mass of pages thick enough to be categorically

FIGURE 1

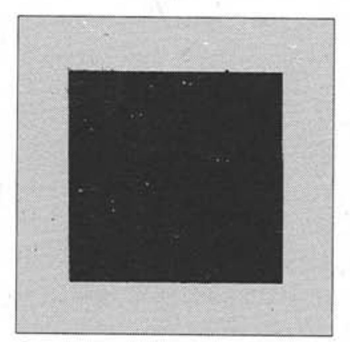
Fragmento del ensayo *Into the Forest*, de Jeff Wall, reproduciendo la caja-estuche del Lenz de Rodney Graham.

saber de la insuficiencia del lenguaje tanto para hacer transparente el mundo, para hacerse él mismo pleno de sentido, como para constituir adecuadamente en su orden a los sujetos que lo habitan.

El artista sería, en efecto, según nuestra sugerencia, dador de vida -pero sólo de una forma negativa, paradojal. En la cultura actual ninguna de las instituciones administradoras de lo simbólico -la religión, las formas jurídicas, lo político como horizonte de legitimación del lazo social, ...- conservan ya la credibilidad necesaria como para ofrecer garantía alguna de su existir al sujeto: ni el «alma», ni la «persona jurídica», ni el «sujeto de la historia» son ya otra cosa que frágiles y desvanecientes fantasmas. La precariedad del yo del lenguaje es la única «certidumbre» que de su existir posee el sujeto.

En nuestro relato, la resurrección de la niña por obra de la interpelación de Lenz viene a alegorizar el papel fundante jugado por el arte en relación al establecimiento social de un orden del discurso, en cuyo sólo seno el sujeto puede constituirse como campo estable de experiencia, de conocimiento, y, por añadidura, como productor de significancia. El sujeto es, en ese espacio, un efecto de la retoricidad del texto -o, dicho de otra manera: que el «yo» que habla es únicamente el «yo» que se dice en la enunciación. Y la figura de la autobiografía es, en ese sentido, la única garantía que nuestra cultura postnihilista puede ofrecerse de la legitimidad del orden del discurso constituido, puesto que en ella el sujeto de cuya construcción se habla es *el mismo* -es «*él*»- que habla (y el yo actual es el mismo que el yo pasado, rememorado, «*retrouvé*»): el artista, el creador, el que *produce sentido* -y, al hacerlo, *se* autoproduce. Ella entonces, la autobiografía, es la única prueba que a estas alturas puede ofrecerse nuestra cultura de que el lenguaje habla de algo real, con sentido, de que en el lenguaje habla también «algo» -alguien- real. Un sujeto de experiencia que se inviste a sí mismo de su condición de sujeto y existencia real, «en el exterior del lenguaje», por la propia figura retórica (la prosopopeya) que su discurso adopta. Sólo en ella el sujeto del discurso es, al mismo tiempo y necesariamente, un sujeto «real» - a falta de delegitimación radical de todo el lenguaje. La exigencia simbólica proyectada así sobre la obra de arte, y su inevitable precariedad comparada a la desmesura del requerimiento, determina, en todo caso, la precariedad de ese sujeto del arte -cuya historia bien puede coincidir con la del arte de este siglo, desde el «hombre sin atributos» Ulrich-Musil, al enmudecido -después de autoabsuelta su lengua- Canetti, desde el autobiógrafo suicidado Bernhard o el errante y fatigado escritor handkeano. La empresa fundamental -quizás deberíamos decir fundacional- del arte de nuestro tiempo querría responder así, en todo caso, a este encargo básico: probar que en su propio espacio sí puede constituirse válidamente el sujeto de conocimiento, de experiencia -aunque sea como sujeto de un gigantesco fracaso, de una dramática imposibilidad *(la de construirse con plenas garantías).*

Si nuestra sugerencia es válida, entonces toda obra importante habría de tener un cierto carácter de autobiografía -la nuestra es la autobiografía póstuma de Lenz-, en tanto el sujeto vendría a constituirse sólo *en la obra,* como efecto de ésta, siendo ello lo que le otorgaría a la experiencia estética su carácter de fundante del orden del discurso en la cultura contemporánea. Pues de la misma forma que la experiencia estética se constituye entonces en modelo de toda la relación del sujeto con el lenguaje, y a través de él con el mundo, todo «otro» sujeto obtiene garantías de su condición de tal sólo en tanto interlocutor de la obra, en tanto espectador, lector, receptor de ésta. Si sólo en la obra habla un yo que es «real» y produce sentido, sòlo en la inteligencia de la obra que habla a un tú obtiene el receptor, por emulación o participación «especular», similares (en el fondo bien excasas) garantías respecto a su propia entidad constituida. La obra produce así no solo al sujeto que habla en ella -según el modelo ampliado de la autobiografía, como producción de un «narrador narrado»- sino también al sujeto que la comprende, que la experimenta, y que en ella, de esta forma, se ve construido. Toda obra de arte -diríamos que en el espacio de la plástica esta dialéctica de constitución de autor y receptor como dinámica crucial del «acto creador» quedó irrevocablemente estatuida por Duchamp en 1957- nos interpela así con un imperioso «levántate y anda!» -y es nuestra necesidad de atender a él la que resucita, seguramente, a la joven del relato.



Cuadrado negro. Kasimir Malevich, 1914

En el *Lenz* de Buchner este carácter investidor atribuible al artista -como «sujeto fuerte» garante de una experiencia intensificada- se organizaba exclusivamente en torno a la desmesura de su anhelo, en función de una lógica contradictoria de su voluntad de vida. En efecto, la grandeza del alma -su belleza, también- de Lenz quedaba referida menos a su saber/poder de devolver «vida», a su capacidad de «salvar», que a su radical negativa a cualquier conformismo, a cualquier consolación -tras fracasar en el intento. Al igual que no acepta tomar como adecuada expresión del saber aquella que le es dado plasmar en la escritura -mediada ésta por las inaceptables normas que su institucionalización impone-, tampoco acepta consolarse con el supuesto saber sobrenatural una vez ha comprobado crudamente su fracaso. En efecto, y tras varios intentos de suicidio, su abandono de toda tentativa de *saber* es radical. A partir de ello, la grandeza del alma de Lenz -como la de todo el sujeto romántico- se mide menos por sus logros que por la desmesurada envergadura del anhelo que los guía. Si el Lenz de Büchner es un sujeto fuerte de experiencia lo es porque su amor a la verdadera vida le impide consolarse ante cualquier forma no plena de darse ésta. La aventura estética de Lenz no es

la de su realización, la de su éxito o cumplimiento -de hecho, Lenz, como el propio Büchner su relato, abandona la escritura-, sino la del relato de la implacabilidad del fracaso, la de la puesta en evidencia de la dificultad con que esa empresa choca, la de la experiencia -y su mostración seria la tarea del arte- del limite que hace imposible realizarla.
Pero aquí se esconde la trampa consoladora del romántico: su sujeto se constituye en fundante, en fuerte, precisamente en el alarde sobreactuado de su fracasar, en ese gesticular doliente en el que se afirma como negatividad asumida -en cuya dialéctica se presume genio, subjetividad egregia y garantía de experiencia intensificada. En efecto, en el relato de Büchner, Lenz carece de la capacidad de salvar: pero consigue salvarse a sí mismo como alma bella -y con ello ofrecer consuelo a toda la humanidad- para la eternidad. Precisamente en la interrupción e inacabamiento de su empresa, en su fracaso, Lenz se autoconfiere identidad segura y firme, y promesa de eternidad, aún sea ésta condena.
Por nuestra parte, hemos preferido otorgarle reposo -de ahí que nuestro objetivo haya sido precisamente escribirle un epitafio.

Aquí la muchacha resucita, y es Lenz en cambio quien muere. Hay algo de sacrificio ritual en la muerte de Lenz -pero también algo mucho más profano. Es cierto que la resurrección de la joven sería impensable sin esa muerte del «artista», sin su pérdida de identidad y lenguaje -o, digamos, que ambos «sucesos» tienen una misma causa «eficiente»: el *(no)saber* radical de Lenz-; pero también es cierto que esa resurrección significa ciertamente muy poco. Digamos que sólo significa algo desde los círculos que, en ese mismo acto, Lenz está optando por abandonar: el círculo de los nombres, el círculo de los otros. Es en su seno, en un orden del discurso constituido, donde el sujeto individual se constituye como expectativa de duración, puesta ésta por el régimen de identidades que, desde el lenguaje, regula el ser de lo diferente en el tiempo. La tensión de retener la totalidad del acontecimiento, y al mismo «yo» que lo transita, es puesta por la constitución de éste en el espacio de la representación, en el orden del lenguaje, bajo la ilusión de la presencia que preña al usuario de la palabra. Lo que su tentativa frustrada revela a Lenz es que esa expectativa de perduración es inducida precisamente por el sometimiento de su propia experiencia al orden de la representación, en el que el propio sujeto se constituye -y que en su seno ninguna perduración es pensable. El abandono de la pretensión de durar y de ser sujeto se dan así, en Lenz, al



mismo tiempo, y ese abandono radical pone en escena un pensamiento para el cual, doblemente, la antigua expectativa -de eternidad, para decirlo desde Nietzsche- ahora abandonada se ve insospechadamente respondida, satisfecha. En primer lugar, desde el abrazo de lo mineral -para seguir nietzscheanos-: desde la eternidad imparable del retorno de lo diferente, desde la inagotabilidad del devenir inocente, desde la irrevocable perennidad de la absoluta caducidad -en la «sobrenatural» salvación que lo «radicalmente natural» procura, por tanto. En segundo, desde la extraña violencia con que esta energía de lo radical-natural se venga o «deconstruye» el orden de la ley con que la representación imponía toda una organización del mundo, sometiendo al propio lenguaje a la norma contraria a la que desde él se pretendía imponer sobre el espacio del acontecimiento. Donde la ilusión de la representación pretende el agotamiento del sentido en la actualidad presente de cada tiempo-ahora -por obra de la enunciación ilusa de la palabra-, y así la administración plena del tiempo en el discurso, la materialidad del significante devuelve su ilegibilidad radical, como inagotabilidad de la lectura. Hay así una segunda eternidad prometida al usuario del discurso: al margen de sus expectativas irrealizables de duración, cualesquiera de sus actuaciones carecen de la posibilidad de cumplirse y agotarse en un tiempo único, siendo su destino irrevocablemente póstumo, quedando el cumplimiento de su acto -de producción de significancia- inevitablemente expuesto a un proceso inconcluible.

Lenz es la fusión -pero no podrían darse separadas- de estas dos «respuestas» colmadoras e inesperadas -pues se producen justo en el momento de abandonarla- a la expectativa de duración que crecía en la forma de constituirse el sujeto allí donde éste no podría jamás ni revocarla ni satisfacerla. En el lugar donde la ilusión de presencia -la loca ilusión de la verdad- es abandonada, la ilegibilidad radical del trazo, vuelto escritura, huella, dice inequivocamente: aquí hubo sujeto, conciencia, espacio de experiencia. Bien que no se trata de algún sujeto fuerte -sino del signo de un precario sujeto *supuesto saber*. Así, no hay heroísmo alguno -y volvemos, para cerrarla aquí, a la cuestión de la tarea del arte. No se trata de que en el *(no)saber* radical de Lenz pueda fundarse algún saber constituido y edificante, o que en la precariedad de su constituirse como huella pueda restaurarse algún espacio de consistencia para el sujeto. Sino de que allí se rinde el contenido de un saber de sí que es brindado (al mundo de los «otros», al viciado espacio de la circulación del discurso) como don puro, espejo universal -aun cuando nada vuelva trasparente. Lo que el rastro de Lenz dice, en su radical enmudecimiento, como todo el acumularse de siglos de lenguaje, es, únicamente, «aquí hubo sujeto, voluntad de saber». Y todo lo que puede llegarse a saber, seguramente, es que se es, única y exclusivamente, esa voluntad -insaciable- de saber que *se ha sido*. Saber que, como conocimiento de un «sí» que no se es, sólo se resolvería -justo cuando esa voluntad se suspendiera.

Como su iluminación, la línea de soluciones plásticas se desdobla igualmente. Por un lado, el viaje al fin de la noche de Lenz, el recorrido de su inmersión en el saber de la experiencia desnuda del acontecer, viaje de ida y vuelta, de iniciación y «decepción instruida» -para utilizar la expresión de Sloterdijk. Una ralentización del tiempo de la representación, como única alteración de la visión alcanzada por Lenz -impersonal y asubjetiva, extralingüística, «radical-natural», una vez abandonados el círculo de los otros y el de los nombres- sirve al propósito de enfatizar su percepción de la transitoriedad e inapresable impermanencia de todo lo que es, tal y como «él» la experimenta. Conocer es aquí sinónimo de pura percepción desnuda del acontecimiento: ésta es la iluminación de Lenz, su *(no)saber* como sólo saber de la absoluta fugacidad de todo.

Por el otro, la plasmación del enigma que el cuento plantea -precisamente desde las escansiones del texto, en sus silencios, desdoblando nuestro proyecto en un juego ciego de equivalencias mutuas de relato e imagen en su ilegibilidad última, en su silencio radical. La elección del motivo plástico parecía entonces obligada: un cuadrado negro -de hecho, el último cuadro. Es sabido que él sirvió -cuando la marcha atrás de la historia de una revolución (la de lo social) cerró el paso al desarrollo de otra (la de los lenguajes) - de firma y nombre propio al último de los pintores, tal vez también el último de los hombres. Para, más tarde, servirle todavía de excelso e inolvidable epitafio, cuyo silencio -pese a quien pese- tampoco podrá nunca ser suficientemente sobrevalorado. A su memoria -más deleble de lo que parece, pues memoria es siempre repetición de una diferencia, y por tanto ocultamiento de lo conocido- dedicamos, entonces, este proyecto. En el que ciertamente, queda todavía mucho por descifrar, por desvelar -una resurrección pendiente, si se quiere, en cada lectura. Pues ninguna puede pretenderse última ni agotar el interminable proceso de conocimiento critico del mundo, de lo que hay, cualquiera que sea el rincón desde el que éste se considere. El que doblemente mostramos ostentaba sólo -«tan débil testigo», al decir de Shakespeare- un nombre propio: Lenz. Y es huella límpida de lo que él conoció. O, aún mejor, de que él, de que algo allí donde él *habría de advenir*, «conoció».



Una y Natalia Andreevna junto a la tumba de Malevich en Nemchinovka, 1935.

Lenz, de nuevo (LSA27)

Bajó, por tercera vez. Sus pies flotaban ligeros sobre el camino. El sol, a la espalda, se hundía ya bajo las montañas. Otro hubiera sentido frío, Lenz sólo desasosiego. Cuándo llegaría la noche, cuándo se vería abrazado por lo oscuro.

Una dulce fragancia le invadía, una jovialidad exquisita e incontenible que le embargaba. Pero no había profunda paz, aquella anhelada unión que había imaginado. Sólo una especie de éxtasis eléctrico, como una borrachera de ozono que caía desde lo alto, desde las nubes que se alejaban. El día había pasado en vano, sentado mudo al borde de aquel camino que ahora, por tercera vez, se decidía a recorrer. De vuelta a la posada oscura en que Oberlin le había instruido en sus saberes secretos.

Volvería junto a su rostro opaco, escucharía sus interminables letanías, acariciantes pero ásperas. Sabía que aquellas palabras ahora ya nada le dirían, que las escucharía como una música sorda e inútil, átona. Inútil sí, querer ver, incluso conseguir reconocer, en cada cosa cifra, imagen, símbolo. El mundo todo se había cerrado bajo sus pies y una opacidad negra era todo lo que el ser le devolvía por respuesta, a cada ocasión en que sus ojos aceptaban posarse en él. Los nombres de las cosas bailaban vacíos prendidos de los árboles, las ramas, las rocas, los valles y las laderas que formaban las montañas. Él mismo no se sentía capaz de aprehenderse, y se imaginaba tan sólo como el reverso exacto de todas aquellas cosas que flotaban en su exterior, lejanas, ya innombrables. Como el no-lugar de todo lo que en otro tiempo había imaginado poder conocer. Sí, que llegara la noche le parecía ya una urgencia.

Apresuró el paso. Muy pronto alcanzó la posada, y sin apenas saludar se retiró a su lóbrego aposento. Oberlin le esperaba, había escuchado rumores y deseaba conocer de los propios labios de Lenz lo ocurrido. No se atrevió, sin embargo, a importunarle. Lenz, escondido, guardó silencio. Toda la noche lloró, limpiamente, presintiendo que en su don de lágrimas se cumplía el mejor intercambio de que con el mundo era esa noche capaz. El viento que soplaba desde las montañas ululó su nombre: Lenz, lenz ... Inmaculadamente despierto, toda la noche veló la luna en su paso por un cielo infinito y negro, infinito y negro. Y el frío del viento le ardía en el rostro hirviendo en el surco que, como prístina lava, cada lágrima excavaba.

Mudo, llegó el día y ya Oberlin sabía todo lo ocurrido. Algunos viajeros le habían traído la historia completa, que circulaba por los bosques y los pueblos de las montañas de boca en boca, de mirada en mirada. Más allá de sus confusas palabras, Oberlin supo leer la verdad en ella -en ella y en la callada noche que Lenz acababa de pasar a su lado. Lenz el mago, el turbio Lenz, había cruzado los dos valles que separaban su refugio del pueblecito de Fouday, en que una joven muchacha había muerto misteriosamente hacía dos noches. Había pedido qúe le condujeran a la presencia de su cuerpo amortajado, y una vez frente a ella, que le dejaran solo. Lenz -y sólo Oberlin tiene precisa conciencia de lo allí ocurrido- nada habló: pero en su silencio mudo que penetró los ojos de la joven los otros escucharon cómo la conminaba: "¡muchacha, levántate y anda!".

Entraron todos conmovidos por la violencia de la voz y vieron a la muchacha levantarse, cruzar el cuarto y abrazar a su padre. Lenz, entretanto inmóvil, seguía mirándola fijo tendida todavía en su lecho de muerte. "Muerte, eres extraña, o demasiado parecida a lo que no queremos admitir que la vida realmente es" era lo que él pensaba. "Ininterrumpida fugacidad, absoluta impermanencia". Y en silencio, optó por levantarse. "Ningún poder contra la muerte da el saber; así, pues en nada hay perduración, no hay otro saber que el de la muerte, que el de la segura e implacable caducidad de todo" -pensó.

Y sin decir palabra se marchó de aquella casa en que la alegría había vuelto a florecer, a sus espaldas.

"Nunca ha estado muerta" -le oyeron los otros decir, y él, es cierto, se escuchó pensar: "nunca ninguno hemos estado verdaderamente vivos, amigos, y ésta es la radical imposibilidad de ninguna muerte". Pero calló, o creyó callar, considerando que vano consuelo encontrarían en tales palabras los tristes que le rodeaban. Él, llevado de un júbilo extraño y en cierta forma injusto, que era al mismo tiempo profunda, muy profunda decepción, subió de nuevo a la montaña.

Algunos, atraídos por el prodigio, se habían acercado curiosos a la posada de Oberlin, sabiendo que Lenz, el mago Lenz, llevaba varios meses durmiendo allí.

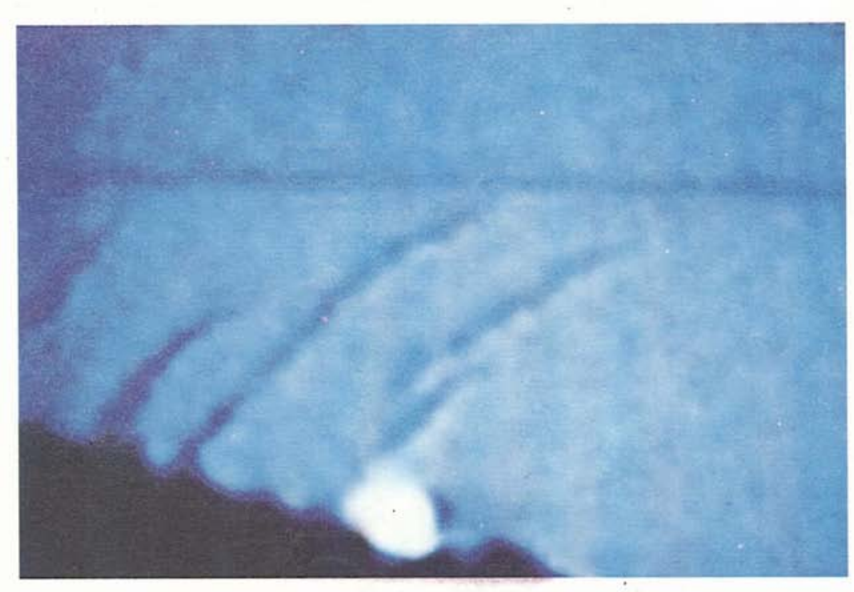
Llegaron a tiempo de ayudar al posadero a enterrar el cuerpo de su amigo.

"Conoció", escribió en su lápida -sin fechas ni nombre. El viento, al rozar su filo, susurra cada noche: Lenz, lenz ... Y la luna atenta lo escucha en silencio.

NULLIQUE EA TRISTIS IMAGO



Un epitafio para Lenz (LSA 30), 1993.
Barniz y acrílico sobre lienzo,
40 x 40 cms.
Versión para catálogo de 4 x 4 cms.
Tinta indeleble y tinta deleble



Un epitafio para Lenz (LSA 29), 1993.
Vídeo. 3h. 50min.

José Maldonado

Pensamientos sueltos, ajenos y propios, de vela y espera y de iluminaciones e iluminados

I
REPRESENTACION

Solidísimos bribones. Muchos abusaron de vuestros mundos. Sin necesidades, y con poca prisa por llevar a la práctica sus brillantes facultades y su experiencia de vuestras conciencias. ¡Que hombres tan maduros! Ojos embrutecidos, a guisa de la noche de verano, rojos y negros, tricolores, de acero picado de estrellas de oro; facies deformes, plomizas, en llamas; ¡carrasperas retozonas! ¡El andar cruel de los relumbrones!

-Hay unos jóvenes, -¿cómo habían de mirar a Cherubino?- provistos de voces espantables y de ciertos recursos peligrosos. Los mandan a la ciudad, a hacer espalda, trajeados con repugnante lujo.

¡Oh violentísimo Paraíso de la mueca rabiosa! Ni comparación con vuestros faquires, ni con las restantes bufonadas escénicas. En trajes improvisados con gusto de pesadilla interpretan quejas, tragedias de malandrines y de semidioses de una espiritualidad que nunca tuvieron ni la historia ni las religiones. Chinos, hotentotes, bohemios, necios, necios, hienas, Molocs, viejas demencias, demonios siniestros, mezclan giros populares, maternos, con posturas y ternezas bestiales. Podrían interpretar obras nuevas y canciones de «niñas buenas». Maestros malabaristas, transforman el lugar y las personas y utilizan la comedia magnética. Los ojos flamean, la sangre canta, los huesos se ensanchan, las lágrimas e hilillos rojos chorrean. Su burla, o su terror, dura un minuto, o meses enteros.

Yo soy el único que tiene la llave de esta representación salvaje.

Arthur Rimbaud, *Iluminaciones*

II

Escucha este gran secreto.
Cuando la primera aurora alumbró el mundo,
Adán no era mas que una dolorosa criatura
que llamaba a la noche, que llamaba a la Muerte.
Omar Khayyam, *Rubaiyyat.*

III

Salvación de la mismísima esperada salvación caída a las puertas siempre abiertas del dormir invadido de brocados de vida desesperados. Párpado abierto en adentro que no conoce vigilia ni descanso de la explotación de un lacrimal que mana y brota para cumplir con la encomendada tarea de al ahogarnos permitir que la última gota caiga en afuera y confundir nuestro dolor en llanto de comunión y dar a todos sed para agua.

Sed de salvación, modo único de legitimidad que habita todo arte que al abrasarse en nuestros ojos arroja más allá de la recibida luz ascuas de veras para que cada cual su camino alcance a ver.

Sed legítima de iluminado que aguarda el cobijo de mil y una noches antes de la siempre certera invocada última noche sobre la tierra ya muy abonada de salvados que aún aguardan o la nada o la misericordia. Ninguna legitimidad para pronunciar palabras de salvación que alguien pudiera escuchar para creer: labios secos, paladar y lengua secos, seco tragar lo anhelado pensado.

Escupir humo y así acertar Diana etérea que corría tras nuestra pista azuzando los perros contra los desprotegidos tobillos del último sediento.

Espera legítima que en la cuneta elegida del cruce de todos los caminos transitados se entretiene en los espejismos de su humo exhalado, harta de sed.

IV

Recorridos en y por el extravío; desvariaciones que intentan ser centradas, afinadas con aquella precisión de la que se carece en lo absoluto: siempre imprecisos y alejados de todo conocimiento que tenga que ir menos allá de uno mismo. Abolición de todas las circunstancias a excepción de aquella que en su insalvable superficialidad nos humilla en el propio reconocimiento, en el único conocer que no está vedado: sin palabras.... y sin nada que decir; pensando lo indecible y rematándonos.

Conocer del especimen que no puede ser aplicado a nada o a nadie; expresión específica de condena, que no de conocimiento, que juzga aún antes existir la culpa. Culpa de envanecimiento, de arrogancia, de temor que amamanta cobardía y rencor; culpa impagable

que, en el solitario gesto de la escasa humanidad que todavía se deja habitar en nuestra persona, se esfuerza en mostrar el doloroso deseo de saldar la cuenta con la infinita inexperiencia que nos desborda: inocentes hacia el final, culpables desde el principio; conocimiento revelado que ha de servir para despejar de polvo los espejos velados de la obscura cámara que nos palpa.

Despertar que pertenece a cada uno y a todos, y que no es operación del sujeto, sino el acontecer de una idea en las profundidades mismas del silencio; nacimiento que sacrificaremos por el simple creer que siempre alivia y relaja, antes de robar una vida que, compungida, esperaba, simplemente, acabar una vez.

V

Cada vez que pienso en esas ásperas soledades en las que se perfilan monasterios sobre un fondo gris, intento comprender los momentos sombríos de la piedad, el aburrimiento a la sombra del veto. La pasión de la soledad que engendra «el absoluto monacal», esa sed devoradora de Dios, crece en la desolación del ambiente.

Veo miradas romperse a lo largo de las paredes, corazones a los que nada tienta, tristezas privadas de música. La desesperación nacida entre un desierto y un cielo igualmente implacables ha conducido a la exhacerbación de la santidad. La «aridez de la conciencia» de la que se quejan los santos es el equivalente psíquico del desierto exterior. Todo es nada esa es la revelación inicial de los conventos. Así comienza la mística. Entre la nada y Dios no hay ni siquiera un paso, pues Dios es la expresión positiva de la nada.

Cioran, *de Lágrimas y de Santos*

VI

¿Por qué te afliges, Khayyam,
sólo por haber cometido tantas culpas?
Tu tristeza es inútil.
Después de la Muerte, sólo hay la Nada o la Misericordia.

Omar Khayyam Rubaiyyat

VII

Revelación inmisericorde de todos los miedos; del miedo primordial que en esta sociedad se ha desencadenado como plaga; sin escapatoria posible a la revelación... de ahí un arte que vuelve a velar: en la sombra, junto a la plena luz de la verdad de todo antiguo orden, aunar en una armonía nueva la libertad y el mundo, humanidad y palabra. Todo esto acontece

dentro de la persona, en la gran sombra que rellena el hueco dejado por la extinguida espiritualidad que tanto se jactó de darse sin más por un puñado de conocimiento; ahora, de su éxtasis vivido no puede volver, y junto a otras muchas como ella, deambula en un limbo de perfecta claridad sin poder asirse a cuerpo alguno que le brinde el dolor perdido de ser imperfección a flor de piel

Experiencia de vida ocultada a la pura luz que margina iluminaciones que se encienden y apagan para ser vistas y no vistas por los atentos sentidos de los que del miedo se apartan y marcan distinta senda que ha de recorrer caminos claroscuros de esta vida y de la otra que jamás estarán tan alejadas como a pensarlas alcanzamos a imaginar.

Arte que elige sendero de lentitud meditada y diálogo constante en palabras perdidas y reencontradas en una fe de auténtica raíz que se crece en tierra desolado de sol calcinador de puros desiertos y de puras luces. Sentimiento diferente del arte que no postula velocidad de acción ni directas acciones que desvelen aún más lo ya tan sabido por traído y llevado. Sentimiento de lo político alejado de razones o empujones de mayorías abrumadoras que se dan en competencia de necios regidores; sentirse conviviendo en un bosque plagado de signos, señales, meros temblores y caricias, y pensar en ello como expresión de una política distinta erguida con largo tiempo y constante esfuerzo, no ya por individuos sino por personas de creencia recuperada en la posibilidad de inundar el desierto con lágrimas de ojos irritados de tanta arena en ellos soplada.

VIII

Con tus ojos...
lentamente levantarás un árbol negro
y lo pondrás firme, delgado, sólo ante el cielo.
Has hecho el mundo.

Has hecho el mundo. Y es amplio
y como una palabra que madura aún en la calma.
Y una vez que te atrevas a comprender su sentido,
dejarás delicadamente que tus ojos se liberen...

Rilke, *El libro de las imágenes*

IX

La creación del mundo no ocurrió de una vez por todas sino que se renueva cada día. El hábito, por tanto, es el término genérico con el que se conocen los innumerables acuerdos concertados entre los innumerables sujetos por los que el

individuo está constituido, y sus innumerables objetos correlativos. Los periodos de transición que separan las consecutivas adaptaciones (porque no hay forma de macabra transubstanciación que permita que los sudarios sirvan de pañales) representa las zonas peligrosas de la vida del individuo, arriesgadas, precarias, dolorosas misteriosas y fértiles, en las que por un momento, el aburrimiento de vivir es reemplazado por el sufrimiento de ser.

Beckett, Proust.

X

Obscuro frescor.



Lázaro o la celebración de la resurrección, 1993.
Instalación, Prospect, Frankfurt.
Medidas variables.

Nota previa que no fue antes

Lázaro ha sido, y es, un proyecto huido de mí y escapado de mis manos. Huido de mí en tanto que en él alberga una serie demasiado larga de circunstancias vitales, propias y ajenas, que a pesar de supuestos hermetismos, me han construido, y me están construyendo como persona, más allá de cualquier posibilidad de control en forma de reticencia, reserva, o de mera desviación de la cuestión. Escapado de y a mis manos, y a mis abrazos, como lo hacen aquellos objetos que en ellas pueden aparecer sin palabras o mágicas invocaciones previas, y que sin embargo, al tratar de asirlos para reconocerlos y poseerlos, saltan de ellas y determinan su libertad por encima de toda posible persecución: ellos surgen de profundidades de nuestro ser que la linterna más potente jamás llegaría a hollar; la herida más oculta a la luz es su origen: herida que no conocerá cicatriz; superficies rocosas sobre las que volver a destrozarse. Lázaro despertó como lo habría hecho un iluminado al que tras una vida de ayuno se le parte la cabeza con la visión de la pura luz: hambre y pobreza, las mejores consejeras de todo abandonado. La vida ilumina más avenidas de las que podemos recorrer, de ahí que sea menester alimentar el arte del hambre con las escasas viandas del pobre.

Un Lázaro profanador de tumbas, en busca de la suya propia; harapiento que arrastra el sudario recogiendo el polvo del camino, y al que se le enfangan las lágrimas.

Ausente de sí mismo, sólo halla consuelo en saberse abandonado, al fin, por lo menos a su mala suerte... y a su inmenso peor hacer.

Repetir tres veces el último párrafo a la luz de una vela a punto de encenderse o de apagarse.

La Guardia, agosto de 1993.

Lázaro o la celebración de la resurrección.

je voudrais que mon amour meure
qu'il pleuve sur le cimetière
et les ruelles où je vais
pleurant celle qui crut m'aimer.
Samuel Beckett. *1948*

Demasiados caminos y demasiados cruces en ellos
, en ellos con certeza algún día caeremos
: cruces o caminos
; en ellos, aún después, andaremos
Al caer, partimos, y a caer, volvemos
sin meta y un más allá, de principio, inalcanzable
y cayendo en el camino aún volvemos a la llorada
, tierra prometida que olvidamos atrás

¿Quién puede decir que la mano no fertilizó la heredada árida tierra?

Abandonados y confusos
abandonados en silencio
en la ceniza confundidos
más comunes que mortales
ciegos al éxtasis en el poso

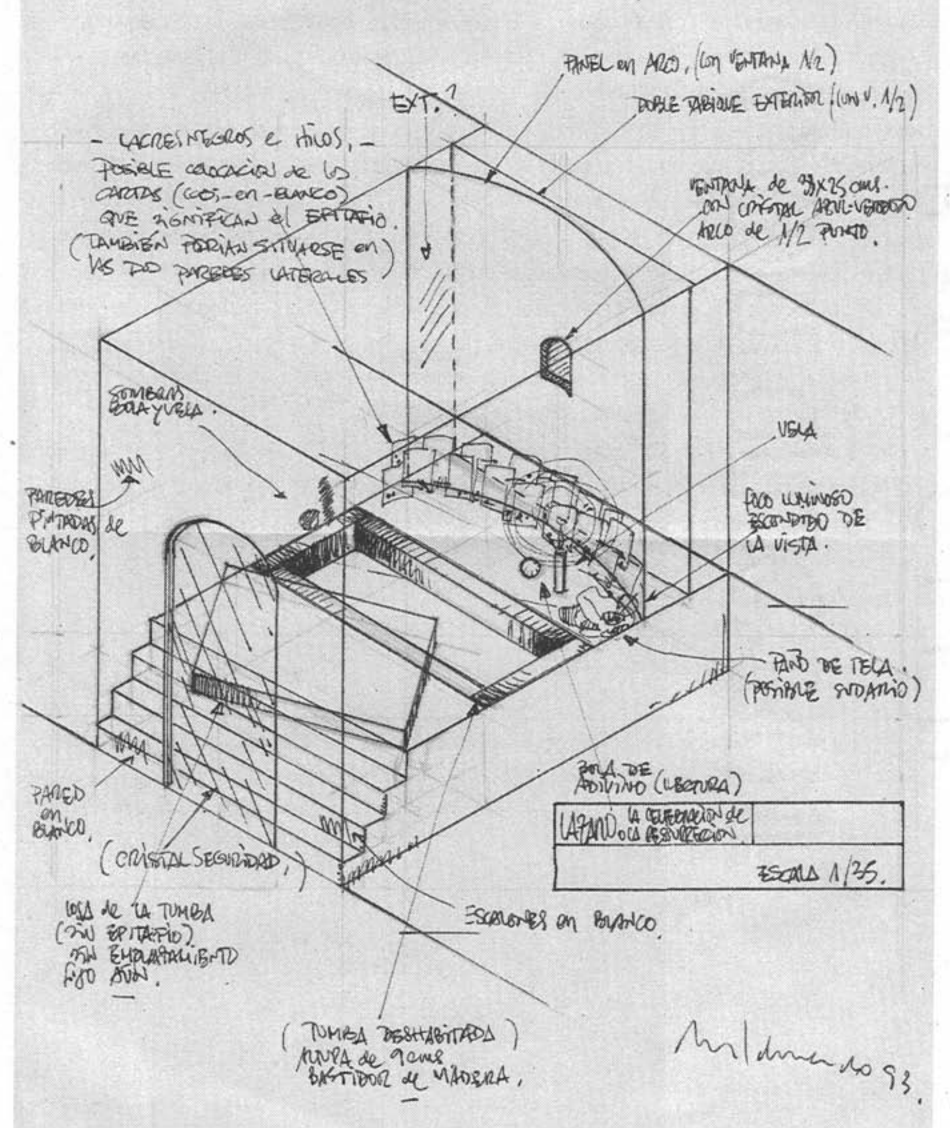
Tanto amor desperdiciado que olvidaron arrancarnos
y casi sin nada
cayendo volvemos.

Abandono y olvido
¡y que dulce cama nos acoge sino el olvido!
¡y que agriado corazón nos levanta sino el abandono!

Desamparados en lo mal dado y mal tomado
a fuego marcados

"Bis herunter kam ich, meine knie schemerzten,
mich schüttelte der Gedanke an mein grab,
mein Grab, viel grösser als das Grab der längst
Begrabenen
und höher noch, als der mich lebte,
und einsam starb in eines anderen Grab."
Thomas Bernhard, *1981.*

[illegible] 1/35. DIOS MIO POR QUE ME HAS ABANDONADO, 23,



Lázaro liberado y expelido de nuevo al mundo para mostrar la crueldad de la vida en su sobreabundancia; la impiedad de toda esperanza de un renacer libre de fatalidad; de un renacer libre al fin.

Lázaro forzado a reconocerse en el volver al desfondado pozo de su vida pasada. Encadenado a un continuar sacando agua con que rejuvenecer lo que ya se pertenece a sí mismo: resurrección del esclavo que siempre fue: resurrección impía. Cadenas en cascada para el enterramiento último del último espíritu.

Hombre enfermado y enfermado aún más: mostrado como señuelo de carne en las trampas de su furtivo creador: él mismo, en sus pesadillas y en sus temores, en su excelente falta de fe en "una resurrección que le sea amada, necesaria,... , húmedamente soñada".

Lázaro abandonado, y no a su suerte, sino a la de aquél que con toda vida ajena llena los afilados ganchos de su casquería de ánimas: ninguna mueca de miedo fue jamás expresión tan nítida del desamor, de la impotencia del cuerpo de aquél que calibra el ajuste perfecto de todas las acciones, para luego, más tarde, poder avergonzar, todavía una vez mas, el desvalimiento ofrendado del verdadero amor; amor que arde y arde hasta consumir el ceniciento detritus de lo que fue para ser nada.

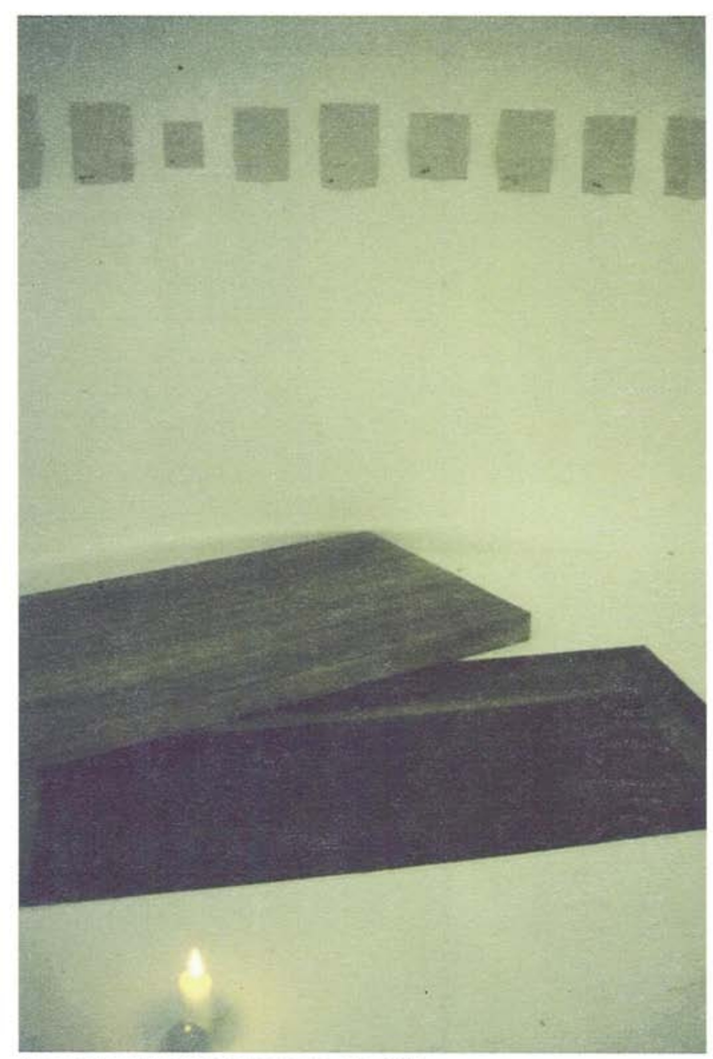
Lázaro otro, ave fénix que con su corazón trenzó el nido del fuego que habrá de consumir toda su insondable pasión. Renacer a una soledad tan profunda como jamás imaginar pudo o quiso.

Lázaro otro, pelicano que alimenta con carne de su carne y sangre de su sangre todo lo que de él desciende.

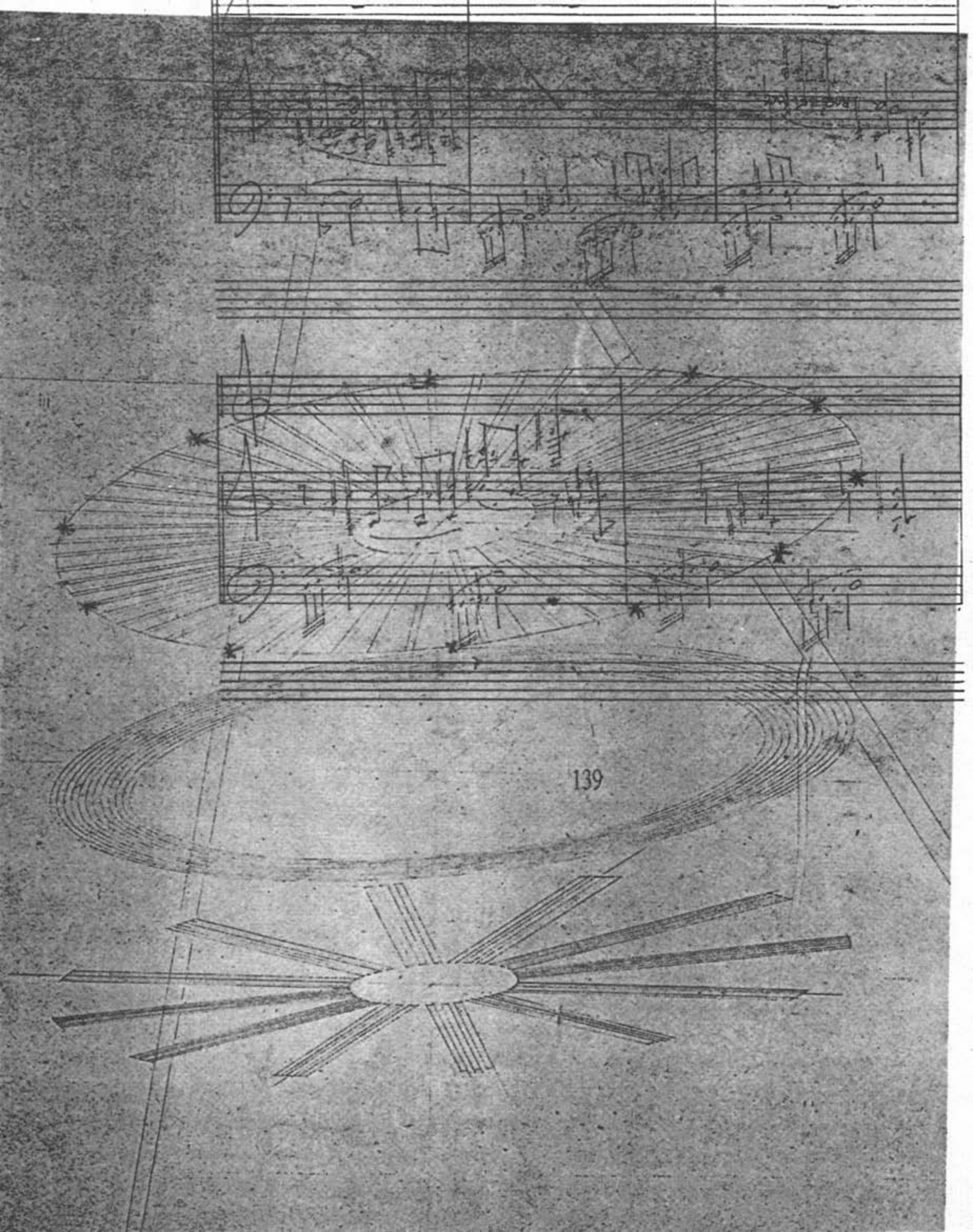
Hombre a quien la plena luz engaño.

Él, ahora, abrasa.

> *"Sí, yo soy la que ha muerto y no lo sabe nadie. Ve y dile al que pasó, que vuelva, que también me levanté... me eché a andar."*
>
> Dulce María Loynaz, *La novia de Lázaro*



Lázaro o la celebración de la resurrección, 1993.
Instalación, Prospect, Frankfurt.
Medidas variables.



Juan Luis Moraza

poros profanos

INTRODUCCION.
DE SOL DIVINO A BOMBILLA EX-DIVINA

En cuanto descubriente, luz suele simbolizar verdad, mientras mentira alude a una luz impotente, un brillo ineficaz. Como en los códices miniados, la iluminación surge como una eclosión del texto en el espacio y el tiempo de la vida. La iluminación otorga credibilidad afectiva a la narración discursiva, y ésta, credibilidad *lógica, -teo-lógica-* a la imaginería, brindándole una explicación, e introduciendo el episodio en el terreno de la «Historia». La iluminación aproxima el discurso al mundo perceptivo y afectivo del espectador, haciéndolo co-partícipe del texto. Pero también distancia estas escenas lo suficiente, hasta conseguir situarlas fuera del alcance de la contingencia de lo cotidiano, pues las escenas, aisladas dentro de la espacialidad particular de las iluminaciones, aparecen de un modo fugaz, lejano, inasequible, prometedor.

Importa la posibilidad de un texto profano cuya iluminación no lo sacralice. La posibilidad de una iluminación profana capaz de de-sacralizar un texto. Estar fuera del templo (pro-fanus), ser ajeno a una epifanía... La expresión benjaminiana de *«iluminaciones profanas»*, es una expresión ingeniosa, teniendo en cuenta que ya en Sófocles *φαινω* significa precisamente *dar luz, hacer aparecer, y* como derivación *προ–φαινω* alude a un *mostrarse,* un *hacerse visible,* un *aparecer, un dejarse oír, un propagarse,* es decir, tiene un sentido de predicción, de indicación, de anuncio: se trata de la muestra de lo que se muestra, de la manifestación que revela una iluminación. Cuando este resplandor (*FANOS)*, adquiere un contenido de necesidad, surge un templo (FANUM), vivido como lugar donde se hace la luz de lo sagrado. En Ovidio, profano identifica a aquello que no es sagrado o consagrado, o a aquél que no está iniciado en los misterios; Mientras en Horacio alude al vulgo ignorante, ajeno a la luz del

conocimiento. Estar fuera del tempo (PROFANUM) es, entonces, ser ajeno a la luz y a la aparición. El mundo occidental, a través del cristianismo, heredará la acepción latina y negativa de lo profano. Oscurantismos e Iluminismos se sucederán a partir de entonces como modalidades alternativas de conocimiento. Pero trascendentalistas y positivistas coinciden en el carácter necesario de una luz, sea una luz de Gracia o de Razón. Existe entonces una iluminación divina, y otra iluminación ex-divina; Como a los ojos iluminados por la gracia, la iluminación ex-divina de la razón es oscuridad (ex-divina), la iluminación divina es oscuridad (divina) a los ojos de la iluminación ex-divina de la razón. Todos aquellos lugares que sugieren una manifestación de luz necesaria, sea ésta sagrada o ex-sagrada... son templos. La evidencia del fracaso del progreso es que la historia, (de Ra al faro halógeno), no ha provocado que los hombres no crean en nada, sino que crean en cualquier cosa.

¿Cómo es posible lo profano?¿Cómo definir un «*fuera*», sino en relación a un «*dentro*»?[1]. La dificultad de Benjamin para definir una eventual «*iluminación profana*» radica en su imposibilidad para sustraerse al sustrato religioso de su pensamiento[2]. Esa presencia constante y sublime de la luz bíblica en sus ideas sobre el lenguaje convierten lo profano más en un anhelo que en una forma; Puede incluso pensarse que la sugerencia de una *iluminación profana* sea una técnica de encubrimiento de lo metafísico-religioso mediante una retórica pagana; y en este sentido un aspecto interesante en Benjamin y su crítica de la modernidad sería esta asunción radical de lo moderno justo en aquellos puntos donde lo moderno ocultaba su propia condición: el sustrato religioso advertiría el fracaso de la modernidad para librarse del oscurantismo de la iluminación trascendente, original. Como ocurre también en toda la fenomenología ontológica heideggeriana, es en el modo en que pretende desmitificar el conocimiento científico/positivo donde las contradicciones se muestran más evidentes.

---

1. El antipaganismo es una condición positiva de las religiones positivas... Anti-antisacralidad que presupone: *«quien no está conmigo, está contra mí»*. Y por el contrario lo profano sólo es literalmente profano si se considera el templo (fanum) como centro del universo, y entonces iluminación profana será resplandor ineficaz, brillo impotente. Si lo contemplamos desde un punto de vista externo, el templo es un espacio pro-profano: es aquél lugar externo al espacio exterior, aquél lugar ensimismado en su alienación de lo otro. Y la iluminación» que sucede en el templo es, desde el punto de vista externo, un encubrimiento, un oscurecimiento, una luz demasiado eficaz en su oficio de tinieblas. Existe, pues, una luz dicente, que resalta algo de algo, y otra luz desdicente, que elimina aquello que algo ocultaba de algo.

2. *«La Esencia del lenguaje en una relación inmanente con el hebraísmo, y especialmente poniéndolo en contacto con el primer capítulo del Génesis [...] Al filósofo le incumbe restaurar en su primacía, manifestándolo, el carácter simbólico de la palabra, mediante el que la idea alcanza conciencia de si misma lo cual es todo lo contrario de cualquier tipo de comunicación dirigida hacia fuera. Y, como la filosofías no puede tener la arrogancia de hablar con el tono de la revelación, esta tarea sólo puede llevarse a cabo mediante el recurso a una reminiscencia que se remonta a la percepción originaria. La anamnesis platónica quizá no se halle muy alejada de este tipo de reminiscencia.»* (Benjamin)

La pérdida de la aureola en el fango del boulevard parisino no hizo del poeta un personaje desacralizado, sino que inauguró las nuevas modalidades de resplandor. Sin la carga tediosa y deslucida de la aureola, el poeta se vuelve más poético cuanto más se acerca al hombre cotidiano para afirmar aún más la diferencia en la proximidad. La aureola iluminada queda rebajada en el almacén de bisutería a luz impotente, mientras las nuevas formas de luminosidad perfeccionan sus procedimientos.

ADORNOS, SOBORNOS: ORIGEN DEL ORNAMENTO

Cada animal marca su territorio, y recorrerlo furtivamente, le añade un resplandor proporcional a la fuerza del *otro*. Ocupar un espacio suele comenzar por desalojar lo existente, por oscurecer lo nativo. La línea que discurre entre egocentrismo, etnocentrismo y antropocentrismo (entre «aldea global», aldea local y aldea interior: entre antropología, etnología y psicología) es expresión compleja y contradictoria de los gestos de apropiación unilateral de la realidad que dividen el espacio entre *nuestro-actual, y ajeno-obsoleto*. En lugar de convivencia, la ocupación presupone la sombra de un espacio vacío: vacío de hombres y dioses nativos. Y como ningún orden social puede estabilizarse sobre el principio de la *lucha de hegemonías,* le conviene legitimar esa violencia que conlleva el desalojo, convertirla en necesaria. La fundación del templo escenifica ese deshaucio del mundo, al tiempo que lo convierte en sagrado, constituyendo en ese hueco el territorio sagrado que simboliza y realiza el poder. En realidad, el templo, como alumbramiento de lo sobre-natural, hace de la realidad entera una cueva: como el fantasma de la cueva platónica, como la imagen cinematográfica, que, como las religiones y las luciérnagas, necesitan hacer la oscuridad alrededor para que se manifieste su luz.

El carácter apofántico del resplandor sagrado legitima esa violencia que «funda» un mundo que originalmente pertenecía a otros. No es una consecuencia del carácter naturalmente misterioso del universo, sino una estrategia de poder. Lo sagrado convierte a lo diferente en peor (oscuro, osceno), y a su sacrificio en un medio inevitable para un fin necesario. La violencia adquiere así su resplandor, sus propiedades salváticas: contra la incertidumbre, contra la complejidad, contra la diversidad, contra la debilidad y la indecisión, contra lo desconocido, lo que está fuera del templo (profanum).

Esa violencia es el origen territorial del resplandor, y del ornamento.

El acuerdo es inherente al clasicismo. Todo desacuerdo se subordina a un compromiso entre componentes y oponentes. El acuerdo no es sino un código penal de proporciones y

medidas que elude o elimina lo conflictual. La contigencia se sacrifica por la necesidad, lo inesencial por lo esencial. La estirpe clásica[3] proviene de una extirpación. Un canon supone un proceso de ortopedia (ortodoxia) que extirpa el horror, el error, el color, la cicatriz, el sexo, el pelo, el punto negro, el placer; que atrofia e hipertrofia músculos, caracteres y atributos. La constitución de lo clásico conlleva esta técnica de fragmentación y ablación, que es ocultada por la ficción de unidad clásica[4]. Se trata de la abolición o la domesticación de todo aquello que no sirva al orden clásico. Estos sacrificios otorgan su naturaleza apofántica, iluminada, reveladora, a los gestos, los objetos, y las imágenes.

Pero lo conflictual, desterrado del interior del templo, permanece como testimonio, en los confines del templo, en su afuera (profanum). En el umbral de acceso, -como luces de un halo-, lo conflictivo, lo diferente, lo desterrado, aparecen en reservas consagradas a la disuasión, como testimonios del sacrificio fundacional, como elementos de una didáctica y de una domesticación de lo diferente. Estas reservas son adorno y soborno, pues visten, proveen el edificio (ornare), pero al mismo tiempo son su provisión y preparación secreta (subornare), pues contribuyen subliminalmente a un proceso progresivo de aculturación capaz de involucrar a los hombres y los dioses nativos en los nuevos designios. En la pequeña reserva del capitel románico, surge de un modo convulso todo lo que el edificio, -en términos de higiene estructural, estilística y teológica niega: imágenes obscenas, demoníacas, banales... dan entrada al mundo «pagano», al universo caótico y siniestro de lo inesencial e innecesario. Pero esa celebración de lo diferente no es tanto un contradiscurso pagano-ornamental, frente al discurso sagrado-estructural del edificio, sino sobre todo una táctica textual de aculturación que, como un agujero negro, sea capaz de incorporar incluso lo más extraño, lo más execrable, lo más maldito. Y a pesar de esta programación, en esas reservas habita el testimonio de lo conflictual que, con su presencia, permite una contradictoria aparición de lo profano.

Asimilado a su función de soborno, el adorno supone una contradictoria iluminación profana. Iluminación en tanto funcional para lo sagrado, profana solamente en tanto utiliza los signos de lo pagano. Conforme lo ornamental va perdiendo su carácter de testimonio de lo conflictual, queda sometido al nuevo programa de orden clásico al convertirse en parte de un repertorio decorativo e incorporar todos los sentidos peyorativos del brillo ineficaz: una

3. La clase y la clasificación

4. *Si cada clasicismo anhela el Todo en el fragmento, cada barroco anhela el fragmento en el Todo, cada barroco es un clasicismo hiperrealizado, cada clasicismo un barroco transfigurado. Un barroco consiste en la renovación de la técnica clásica, ejecutada sobre el clasicismo anterior.* «¿El clasicismo no es, sin saberlo, una rama del barroco» *(Derrida: La Diseminación)*

apariencia pretenciosa que sobrepasa su realidad, impertinencia, contingencia, insustancialidad... Así sucede en el tránsito entre el capitel románico y la ornamentación renacentista: Esa estabilización permite al barroco su uso como parte de un repertorio formal. Así, el ornamento que la modernidad proscribe como delito, -pensando en abolir el drama barroco- y que la postmodernidad recupera con complacencia -pensando en abolir el drama moderno-, es ya una imagen de sí mismo, un simulacro de ornamento.

Este contenido conflictual constituye el aspecto temático fundamental del ornamento, lo que permite su eventual incorporación a un programa de iluminación sagrada. Pero es también la afirmación de un espacio profano posible en cuanto se afirme un ornamento que testifique lo conflictual sin asimilarse al programa decorativo. Un adorno sin soborno, que no puede predecirse, pues el soborno reaparece en cuanto se afirma como *estilo*. Pues una vez formalizado, convertido en modelo, en su propia apología, este adorno deviene kitsch: esa *«receta de felicidad»* emparentada con la belleza en tanto *«promesa de felicidad»*, pues *«tiende continuamente a sugerir la idea de que, gozando de dichos efectos, el lector está perfeccionando una experiencia estética privilegiada»* (Eco).

LA TURBULENCIA DEL CONFIN

Mientras la imagen central, -la iluminación propiamente dicha-, encarna el texto lógico/teológico, lo ornamental parece no estar comprometido al programa institucional. Se encuentra en los márgenes del texto y de su iluminación. Es el continente de la iluminación, aquél dispositivo que la introduce en el espacio de lo cotidiano, aquél tránsito que ni pertenece enteramente a la iluminación, ni pertenece del todo al exterior. Se trata, pues, de un umbral cuya característica estructural más importante es, precisamente, su carácter liminar. Como imagen de lo proscrito, el ornamento otorga imagen a lo no-representable, a *aquello que se echa de más*. Es representación de lo irrepresentable, pero una vez que lo irrepresentable y la propia representación se han vuelto inocuos, no afectados de sentido o de uso. Registros de los que quizá ni pueda garantizarse su cualidad lingüística: *imágenes no descriptivas y no demostrativas-metafóricas, no denotativas ni connotativas...* Este carácter convierte estas imágenes en imágenes del límite de lo representable, en imágenes-límite de lo representable. Imágenes que sólo aspiran a desglosarse a sí mismas, desplegarse y desarrollarse, más que describir o demostrar. Se trata de elementos que retienen la sensibilidad y la inteligencia en sus circumbalaciones. Pero que no están comprometidas con un programa de contenido (temático) o de función (estructural), de modo que colindan con lo banal: Un continente sin fin, un movimiento enfebrecido del continente decorativo, hasta el punto de absorver al contenido mismo, apareciendo como simple decoración cuando ese contenido desaparece bajo la continuidad de la demora decorativa.



La distancia más profana entre dos puntos es una curva[5]. Una distancia infintesimal, pero transfinita[6]. Es una pequeña distancia, debido a su condición sospechosa, a su implicación con la inmediatez de lo cotidiano; pero es también una distancia inconmensurable, debido a su resistencia a la medida, dada por su infinitesimal multiplicación interna. En sus aporias, Zenón otorga una trayectoria curva a su flecha, pero no dispone de esa geometría fractal que permitirá a Koch definir una línea de 1, 2618 dimensiones. Lo profano no añadiría dimensiones -según una clásica progresión barroca hacia infinito-, sino que añadiría lo que Mandelbrot llama *dimensiones fraccionales,* que informan del grado de discontinuidad, de escabrosidad e irregularidad de un objeto.

La turbulencia del confin afecta también a una complejidad estructural no exenta de sentido. El umbral es brillante espacio de tránsito que funda lo sagrado al diferirlo. El sentido es diferido en el espesor decorativo del contorno. El ornamento es ese espesor del límite que adopta las formas de lo diferente. Lo sagrado adquiere y conserva su resplandor en tanto mantiene una resistencia al acceso[7]. Conforme ese límite ornamental de acceso restringido se multiplica y extiende, el acceso se difiere infinitesimalmente. Y de ese modo, la proliferación del umbral profano otorga aún más densidad al cerco hermético de lo sagrado, pero siempre y cuando mantenga la singularidad de ese espacio interior dotado de sentido: Pues el contenido hermético es más sugerido -tanto más real como contenido de la conciencia- cuanto el acceso es más restringido, cuanto más se difiere y más ofrece la certeza de una promesa: *(«Una verdadera luz no puede manifestarse totalmente»,* o bien, *«lo que se manifiesta no es la totalidad de lo posible»,* o bien *«el Tao que puede decirse no es el verdadero Tao»,* etc.). Al diferirse la revelación; se alumbra un desvelamiento que no acaba de realizarse, pero que se realiza como promesa en cada iluminación[8].

---

5. No es el religioso 1+1=1 (la religación universal), ni el científico 1+1=2 (la cuchilla de Occam). Sino un poético 1+1=3. En ese plus de gnosis y gozos se advierte la conexión entre la fragmentación y el aumento de la distancia. Se trata de una progresión fractal, capaz de generar un cuerpo con una masa igual a cero, y una superficie igual a infinito. Desde un punto de vista estructural, el ornamento estaría vinculado con esta extensión infinitesimal de la distancia, capaz de convertir el conocimiento en un protocolo que difiere la cuestión de la verdad en una conformación de las condiciones de una verdad.

6. *En Cantor o García Bacca, lo transfinito como una categoría ajena a la noción metafísica de infinito.*

7. *Un templo consiste en un lugar donde lo que se manifiesta lo hace en tanto necesario, indiscutible, inaccesible. El templo es umbral de acceso restringido de lo sagrado en el mundo; lo profano es umbral de acceso restringido al templo; lo decorativo es umbral de acceso restringido a lo profano, en un sistema articulado de diferencias...Etc.*

8. *«método es rodeo»* (Benjamin)

MINIMALISMO, ISLAMISMO

Un teólogo islámico prohibía en el siglo XIII tener en casa *«imágenes que dieran sombra»*. Para los sistemas lógicos (neopositivismo) que renuncian a la representación explícita de lo mistérico y para aquellos sistemas y teológicos (Islam) que prohiben la representación explícita de lo sagrado, lo decorativo se convierte en la expresión del carácter irrepresentable de lo sagrado. Imágenes que afirman no un contenido sagrado, sino la opacidad de la representación. La imagen ornamental se convierte en el cerco impermeable de lo hermético. La imagen no actúa como metáfora presente de lo sagrado -como iluminación-, sino como metonimia opaca de la presencia invisible de lo sagrado -como pantalla-. En ese sentido, el carácter no trascendente de la ornamentación islámica no impide su función trascendente. Su profanidad es funcional a la arquitectura del resplandor de lo mistérico.

El anhelo moderno de profanidad encuentra un lugar privilegiado en cierta estética de la literalidad perfectamente ejemplificada en la noción de «objeto específico» (Judd) del minimalismo. El postulado de la literalidad extrema, en el objeto específico, se propone como alternativa radical a las distintas formas de trascendentalismo (esencialista, abstracto, expresionista, neoplasticista, etc.). Afirma la transparencia del objeto, que se identifica estrictamente con sus cualidades físicas, materiales, -escala, material, forma, etc.-, para mostrarse como fenómeno, capaz de involucrar relaciones con el espectador desde su naturaleza intransitiva. Lo que se muestra es lo que es, y es lo que se muestra: el objeto no contradice ni su corporeidad ni sus características materiales, ffsicas, mostrándose como un objeto real capaz de provocarse como fenómeno y así entablar diálogo perceptivo y cognoscitivo con el espectador. El objeto no tiene sentido, sino uso. También en este caso, se trata de objetos cuya naturaleza no-descriptiva, no metafórica, se asimila a un programa de literalidad: el objeto se convierte en demostración y denotación, queda asimilado a una forma de trascendentalismo de lo inmanente: La literalidad queda subsumida en retórica, y la exigencia de especificidad acaba convirtiéndose en una forma profana de iluminación. En el minimalismo, el objeto no es metáfora (iluminación) de lo sagrado (oscurantista), sino metonimia transparente de la visible no-presencia de lo sagrado, y por ello se propone como iluminación de lo real: La evidencia minimalista del «esto es esto», no es axiomática porque nos parezca evidente, sino porque admitimos la evidencia como prueba de verdad. En este punto la tautología se vislumbra como una forma de iluminación heredera del viejo enigma oracular, como un desafio dialéctico que sugiere la evidencia como prueba de verdad[9].

---

9. De hecho, se ha hablado de la aparición apofántica del objeto minimalista entre los homínidos, en la película *2001, Odisea en el espacio*... La Piedra Negra, imantanda por los miles de fieles que la rodean, ilustra también un tipo de luminosidad emanada por un cuerpo específico.

0 ... 180 ... 225 ... 270 ... 315 ... 360
(-135) (-90) (-45) (-0)*

O A D Ō

f3

A



BRILLOS SUSPENSIVOS

Se define una singularidad como lugar donde la teoría colapsa. Antes de la iluminación sagrada, existía lo excepcional, como lugar de intensidad singular: fenómenos inauditos, la aparición de lo excepcional, la turbulencia del placer o del dolor... Instantes o sismos vitales donde la experiencia ve perturbada su geometría de lugares comunes; Allí se produce una alteración (otredad) del orden (propio), y una ganacia o una pérdida de conocimiento. Pero la representación y la repetición de esos instantes acaba por instituir mitos capaces de convertir esos sismos en puntos de la geometría del hábito; El rito introduce lo excepcional en la esfera del hábito: Se atribuyen determinados espacios donde se presupone la habitación de la iluminación; y se imagina una prolongación de esos instantes en una vida más vital que la propia vida. El *templo, y* el *principio de placer* corresponden a estas dos formas de ritos. El templo como ocasión de una acupuntura de la iluminación. Y el principio de placer como topología de una repetición que fuga en muerte [10], y que sólo un principio de realidad puede detener.

La diferencia misma entre placer y realidad conviene a esa geometría del hábito salpicada de singularidades institucionalizadas. La ilusión revolucionaria de una perturbación mantiene templado el espíritu, que acepta esa geometría como fondo oscuro sobre el que se manifiesta la extrema luminosidad de un instante que se posterga en su misma preparación. La luz absoluta del paraíso es una prolongación eterna (ideal) del placer. Las iluminaciones se presentan como atisbos suspensivos de esa luz absoluta, que prolonga la existencia fuera de sí misma, en una existencia más consistente, menos frágil, exenta de contradicciones, de debilidades, de dolor, de tedio... una existencia, en fin, que nada tiene que ver con lo que llamamos, y sentimos como existencia. Se trata de una *solución final,* antibiótica (eternidad) [11].

Mitificar el placer, o ritualizar la realidad contribuyen a esa geometría. Sólo un principio de placer y un principio de realidad que no se excluyan, pueden ofrecer un instante profano. No un más allá del bien y del mal, sino, en todo caso, un más acá.

---

10. Raíz eros-tanática en la tradición religiosa que Freud reenuncia proyectándola hacia el mundo moderno.

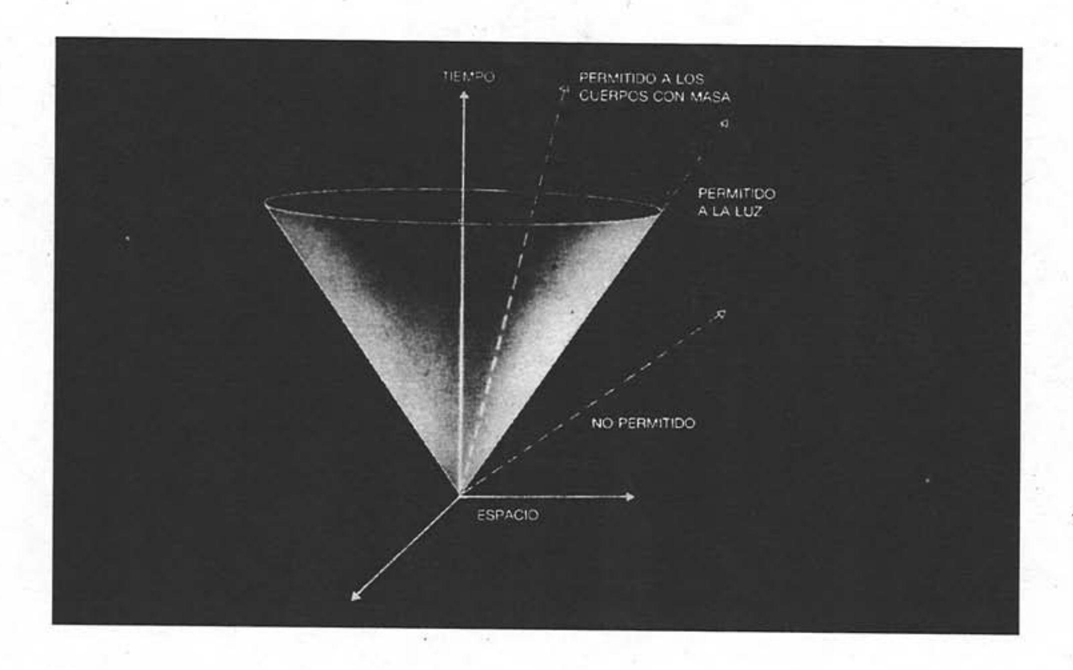
11. *Tanto el arte funerario como el arte de propaganda imperial se aplican a un programa de salvación contra la muerte: extender la existencia en el tiempo y en el espacio... la salvación equivalía a la permanencia en el tiempo o en el espacio. Existen también estéticas de lo efímero, que como el drama barroco convocan la fragilidad del cuerpo, de la obra, pero sólo para afirmar la peremnidad del espíritu (la documentación, la idea)*



ARTE NO DE VERDAD

Algunos atribuyen a Gorgias el episodio en el que Simónides es preguntado sobre la razón por la que es incapaz de engañar a los Tesalios, a lo que él respondió: *«son demasiado ignorantes para ser por mí engañados«* Es imprescindible un código común, pero también una asimetría de nivel. El engaño lo es en tanto se ofrece como verdad, en tanto proporciona el efecto de una iluminación. Pitt Rivers define la mentira como una categoría que define la jerarquía: «*Gobernar es hacer creer*» (Churchill). Y para Amelia Valcarcel, es un abuso de autoridad apoyado en la incompetencia lingüística del interlocutor (su incompetencia perceptiva del juego de clarooscuros). Una mentira compartida, -un nivel similar de competencia-, equivale a una complicidad.

Pero la verdad, entendida como jurisprudencia, como hábito perceptivo-, o bien como conformidad del interlocutor que no atiende al carácter convencional de la iluminación que se le presenta, se basa en la misma incompetencia. Así, *«si examinamos lo verdadero con detenimiento, es lo peor que se puede decir»* (Lacan) [12].



12. *«prometes la paz que no tienes y ese descanso que muere antes de nacer»* (Miguel Angel, en un poema dirigido a la Verdad)

Con todo, el origen religioso de la $\alpha\lambda\eta 0\eta\iota\alpha$ el carácter mítico de la verdad permanecen activos[13]. Incluso aproximaciones modernas tienden a pensar un arte como revelación. Para Heidegger, *«la obra de arte es un ponerse en obra de la verdad, es decir, la apertura de un horizonte en que la obra aparece a la vez como presencia y como lo que hace posible la presencia»*. A lo profano conviene enfatizar, en todo caso, esa segunda condición de verdad en tanto aparición de aquello que hace posible la presencia: Si la verdad es un efecto, un fenómeno, la aparición de las condiciones de aparición se convierte en la evidencia de las técnicas que producen ese efecto de verdad.

Al ocultar la técnica, la verdad se propone como contenido. Pero una verdad que haga aparecer lo que hace posible su presencia, se manifiesta como técnica, relativizándose como contenido[14]. Una verdad que manifiesta sus argucias para convencer, que desvela su carácter artificioso, y que, en este sentido, se condena a no ser considerada como verdad desde el punto de vista clásicomoderno. No es exactamente un metalenguaje de la verdad, sino una transparencia de la técnica de verdad que su ponerse en obra, mediante la obra, realiza. Una trans-aparición (Virilio) no de la verdad.

La fenomenología de corte baudrillardiano sugiere optar por la seducción, como reducto transgresor frente a la impostura del poder (que siempre optaría por lo real). Pero el orden de lo real no es sino la consecución de un efecto de verdad sobre un espectador. De modo que mientras el orden opta por la seducción como estrategia, la realización de esa estrategia provoca el efecto de lo real en el espectador, en el receptor. Así, ambas fenomenologías (ontológicas y políticas) sólo se diferencian respecto al punto de vista que adoptan. La verdad, en tanto legítima, afirma un principio de autoridad, sustentado en su carácter direccional, intransitivo. Ya Baltasar Gracian reconocía en la seducción. -síntesis de razón y fuerza- una condición esencial del gobernar. Pero si la seducción clásico-barroca (A) basa su eficacia en el ocultamiento de su técnica, la seducción moderna (B) basa su eficacia en

---

13. «La verdad es la muerte de la intención [...] La tesis de que el objeto de conocimiento no coincide con la verdad no dejará nunca de aparecer como una de las más profundas intenciones de la filosofía a en su forma original: la doctrina platónica de las ideas. El conocimiento puede ser interrogado, pero la verdad no.. » *(Benjamin)*

14. La ciencia evidencia esa técnica, no tiene realmente contenido, sino sistema de técnicas de verdad, basadas en acuerdos. Para la ciencia todo es mentira hasta que no se demuestre lo contrario. La filosofía desconfía extremadamente de la ciencia, basándose en el carácter supuestamente incompleto de sus formas de verdad. La ciencia gana eficacia en la simplicidad, pero esta simplicidad le permite avanzar en la complejidad del saber. Por otra parte al hablar de ciencia muchas veces se piensa *exclusivamente en la tecnología. Y cuando Heidegger habla del* «nihilismo de la técnica», tiende a olvidar el «nihilismo de la religión» *(G. Bueno). A una iluminación profana no debe asustar el cierre categorial, el pensamiento positivo, el* «proceso histórico mundial de desencantamiento del mundo» *(Weber), que parecen afrentar la naturaleza misteriosa y luminosa del mundo*

una retórica de la transparencia: «yo *no quiero engañarte, no quiero gustarte, no me importas, soy insensible a tus halagos, sólo hago honor a la verdad, y acabarás dándome la razón, etc...* ». La estrategia postmoderna de la seducción (Ab, o aB) hereda una pulsión metalingüística (moderna), y un sentido barroco del ocultamiento y la expresión: se basa en una escenificación de la técnicas de seducción: *«date cuenta de cómo te seduzco, fíjate en mis técnicas para gustarte y para conseguir de tí lo que tú ya sabes... ¿no te resulta seductor todo eso?, tú sabes que entre personas inteligentes no podemos ocultarnos las tácticas, pues sería inútil, . . . ¿ Y no este tacto aún más seductor, conociendo el juego completo?, etc...* ». Etc.

Consciente del carácter problemático y complice del resplandor de la verdad, al arte le resta la aventura profana de ser un arte no de verdad [15]. No un arte de la mentira o de la verdad equívoca sino una complicidad técnica en la consciencia del grado de artificio lingüístico de la verdad Generar *complicidades* en las *complejidades*. Sin el resplandor apofántico de ese efecto de verdad, el texto es señal *(sema),* relación interpersonal, en niveles de lenguaje progresivamente más complejos. Lo que Wagensberg llama, *«el principio de la comunicabilidad de complejidades ininteligibles».* Pero conviene precisar que la comunicabilidad profana, (asimilada a la noción de complicidad más que a la de mensaje), no se corresponde con las formas de consensos basadas en un Diálogo (Habermas), ni en consensos locales (Lyotard) [16]; No basadas en la verdad general, ni en la verdad pura, ni en la verdad empírica, ni en una versión regional de la verdad. En todo caso, complicidades basadas no en la verdad, sino en la transparencia de sus técnicas. Ello exige una continua atención hacia el mundo y los otros, y una ininterrumpida preparación mutua en los juegos de lenguaje, una contigencia en el vínculo. Un compromiso con la complejidad que incluye la incorporación constante nuevos niveles de multiplicidad y exactitud, y una devaluación y regeneración continua de los hallazgos.



La iluminación gana sacralidad en tanto sugiere un referente tanto más «real» cuanto más irrepresentable, y tanto más irrepresentable cuanto más representado. La eficacia de las representaciones crea el referente que las legitima como representaciones, etc. Lo profano exige una nueva modalidad de re-presentación entendida más bien como co-rrespondencia permanentemente consciente del carácter artificial e intencional del referente. No se trataría

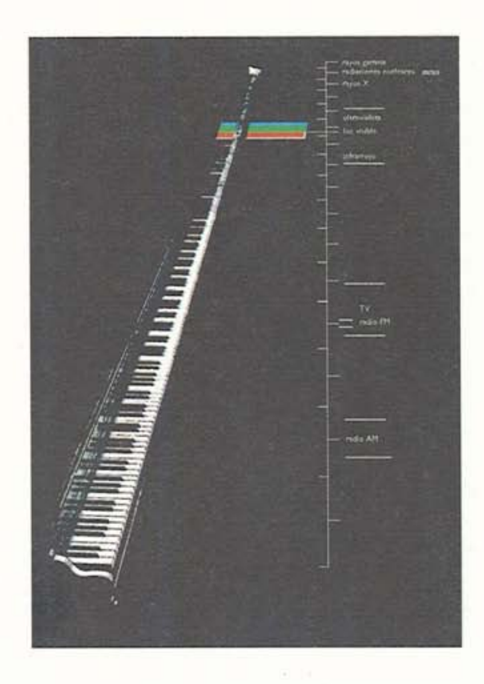
15. La eficacia de lo estético como herramienta de poder viene garantizada por su capacidad para involucrar las potencias individuales hacia una «finalidad común» y ello porque es capaz de provocar un «efecto de verdad», una «promesa de felicidad» de modo que el carácter profano puede convertir al arte en una actividad sin legitimidad sin coartada salvífica sin resplandor. No importa.

16. Los conflictos nacionales y nacionalistas se basan de hecho en una fuerte confianza en el consenso local (propio).

de no dar imágenes a lo profano, sino de mantener lo profano al margen de la estrategia de la iluminación: una representación sin el origen o sin el resultado de un referente significa una prolongación indefinida del proceso de extensión ornamental hasta un punto en el que esa misma evidencia haga futil toda promesa de detención, de referente, de «efecto verdad». Pero no una semiosis ilimitada en la que el objeto se disuelve en la trama de interpretaciones (Peirce), ni una textualidad convertida en protocolo de lectura (Derrida), si éste sufre la nostalgia de concluir en un sentido.

LA LUZ DEL CUERPO NEGRO

El «cuerpo negro» es un material ideal que al mismo tiempo absorbe y refleja todas las longitudes de onda por igual. No le afecta el tipo de luz, sino su temperatura. En el cero absoluto no emite ninguna radiación. A temperatura ambiente, las excitaciones térmicas se hallan confinadas en la región de bajas energías y sólo emite radiación infrarroja. Sólo cuando la temperatura sobrepasa los 700 grados comienza a aparecer luz visible. La luz del sol, determinada por la temperatura de su superficie (5700 grados), tiene una forma muy parecida a la del cuerpo negro, y nuestra noción de luz está fuertemente condicionada por ese espectro,



Referencias biográficas



Referencias biográficas

Ignasi Aballí

No recuerdo ningún hecho concreto que marque el inicio o mi inclinación hacia la práctica artística. Ninguna enfermedad o experiencia convulsiva. Sí me parece sentir desde muy pronto una atracción física hacia los materiales, hacia el color, a utilizar el dibujo como medio de evasión.

Los estudios en la Facultad de Bellas Artes supusieron el descubrimiento de nuevas formas de entender esa práctica artística a la que antes me refería, el entrar en contacto con ideas y personas diferentes de las hasta entonces conocidas, la confrontación de opiniones.

Después fue necesario volver a replantearlo todo. Afrontar la soledad del estudio y aprender a convivir con ella hasta convertirla en una necesidad indispensable. Lentamente, iniciar un proceso introspectivo para clarificar qué debe ser una obra de arte, una pintura, su función. Aprender a extraer de todo cuanto nos rodea los pequeños fragmentos que nos explican. Acortar la distancia entre las ideas y su forma de expresión. Ejercer una implacable autocrítica.

Textos, exposiciones, músicas, imágenes: instrumentos de conocimiento indispensables para desarrollar una obra que intenta aportar un poco de claridad, una experiencia reflexiva, a quien la contemple.

Pep Agut

Sí. Quizás fue en esa ocasión, tras ascender por segunda vez hasta aquella cima, cuando se me ocurrió que lo mejor era ser amnésico. De hecho, desde muy al principio de un largo período en el extranjero, y desde mi voluntad, mis trabajos no "significan" nada, no "representan" nada más que el posible lugar. Ya en aquel tiempo se vistieron de

---

* *En lugar del tradicional currículum de artista, cuajado de fechas y establecimientos, solicitamos a los participantes en la exposición aportar un breve perfil autobiográfico, en que destacaran la importancia que, en su constituirse como sujetos de experiencia y conocimiento, hubiera tenido su relación con el universo del arte (menos pues un «currículum profesional» que una especie de microrrelato autobiográfico de «formación», o de «educación estética» o «sentimental»). Lo reunido en estas páginas es la respuesta que cada uno de los participantes ha considerado más conveniente proponer.* (Nota de J. L. B.)

obscuridad, de una determinada falta de límites, a la espera de que alguien -a veces fui yo mismo- los habitase en numerosas ocasiones -a veces soy yo mismo- a la luz de su distancia de los recuerdos, como un amnésico enamorándose, siempre de nuevo, de su antigua amada.

Sí. Sí, creo que fue entonces. Fue allí, en aquel lugar elevado, lejos de mis lecturas y del Cantar de los Héroes de la Cultura, lejos del mortecino estribillo de las gestas de la forma.

Jose Luis Brea

Toda mi relación con el arte, como experiencia radical de conocimiento, podría bien resumirse en la perífrasis que alguien antes de mí utilizó como subtitulo de su propio *ensayo* de autobiografía, *"O cómo se llega a ser el que se es".*

Jordi Colomer

Nace en Barcelona en 1962.

De su primera formación artística, él mismo destaca:

El catálogo de la expo-58 de Bruselas titulado "*50 ans d'art moderne*" que su padre habría comprado al visitarla.

La casa que su tío Alfred construyó lentamente basándose en unos planos que intercambió Le Corbousier en la Argelia francesa por un cuadro noucentista pintado por él mismo.

La mañana de Domingo en que vio en directo el tríptico de los condenados a muerte y la serie de los fuegos artificiales de Joan Miró.

Su formación académica es diversa y siempre inacabada:

Cursa estudios (1979-81) en la escuela EINA, de los que subraya las míticas conferencias que allí diera el crítico Alexandre Cirici.

Inicia estudios de historia del arte en la UAB (1980-82) donde se interesa por la arquitectura moderna. De ahí, estudios de arquitectura en la ETSAB (1983-87).

Participa mientras en la creación de la revista Artics, de la que guarda un recuerdo especial referido al día en que John Cage dibujó la portada para el n°1 en la propia redacción. Realizó el diseño gráfico de Artics de 1985 al 88.

Desde 1991 vive a caballo entre Paris y Barcelona.

En el último año (1993) colabora en el teatro -tras una larga resistencia- con la escenografía y vestuario para "carta als actors" de Valère Novarina, trabajo que centra la obra presentada en "iluminaciones profanas".

Manel Clot

El conocimiento y el aprendizaje de la significación intensa del arte discurren paralelos al propio transcurrir de la existencia, como un progresivo adentramiento en *el corazón de las tinieblas* sin saber muy bien qué hallar al final del trayecto, sin saber qué quiero hallar, sabiendo a quién quiero hallar: el apéndice de lo obsceno -el Texto que se desprende de la obra de arte- ha ido enfilando corrientes cada vez más rápidas y menos apacibles (*Pell de serp*, 1987; *Pintura d'escultura*, 1989; *Paper de paret*, 1989; *Time Span*, 1990; *Desplaçament*, 1990; *Historias de amor*, 1991; *Subjecte de Ficció*, 1991; *Onze escultures*, 1992; *El doble hermético*, 1992, *Unheimlich*, 1992, *Trasbals*, 1993). Como un extraño epicentro de la tormenta (*El País* 1985-1992), la producción de Texto, imparable y traslatoria, construye lentamente un mundo verbal que se va solidificando y que acaba por reflejarse en la propia imagen (*L'instant dels signes*, 1991; *Los últimos días*, 1992, *Edge'92*) o que acaba siendo ella misma (*Eina*, desde 1990).

Salomé Cuesta

He aquí algunos datos -deslavazados- para que circulen en voz baja: Hasta que en 1983 decidí matricularme en la Facultad de Bellas Artes de Valencia creo que mis nociones de «lo artístico» se reducen a los contenidos impartidos en cualquier centro de enseñanza pública. Así, ocurre que en mi formación durante el primer curso de Bellas Artes asistiera de modo casual, o casualmente, al Taller que José Mª Yturralde en esos momentos estaba realizando; trabajábamos en el antiguo edificio de la Facultad (ahora Centro del Carmen) y participaban en este proyecto alumnos de distintos cursos, allí construíamos «estructuras volantes»: cometas. Mientras que el trabajo constructivo se tornaba como algo anónimo, obteníamos por otro lado, la posibilidad de vislumbrar el proceso de lo artístico, ese interrogarse constante acerca de la ambigüedad que desempeñan planteamientos, decisiones, soluciones constructivas... Esto había pasado a formar parte de nuestra experiencia de lo artístico, de ahí que algunos colaboradores adoptáramos su dirección, y a través del laboratorio de luz intentemos dotar sus premisas de renovada duración.

Viene a sumarse a estos sustratos iniciales viajes compartidos: Yturralde-París-Mª José Martínez de Pisón-Londres-Emilio Martínez-Kassel-Maribel Domenech-La Habana-Trini Gracia... que ampliaban el entorno artístico habitual y ofrecían una experiencia directa de obras y lugares.

Quedan también, aquellos fluctuantes temas revelados al comienzo por Yturralde que en el tiempo han ido materializándose como proyectos propios; el orden siempre provisional de la contingencia del espacio, la articulación de la materia que pulula ante la trasparencia de

nuestra percepción, los textos entrópicos que devienen topografías para el pensamiento, pues en estos días, las mismas ecuaciones siguen todavía planeando.

Laboratorio de Luz

Se crea en 1986 de la mano de José Mª Yturralde que lo inicia para acoger y ordenar elementos, datos y materiales relativos a la energía luminosa y para que funcione como un ámbito de encuentro, estudio y experimentación de principios estéticos y expresivos vinculados al color-luz.

Con el tiempo, el laboratorio no significa tanto el cúmulo de textos, archivos y artefactos que se encuentran en la Univ. Politécnica de Valencia, como las situaciones que ha propiciado respecto al trabajo colectivo de una serie de personas que persisten en conocer y compartir aspectos esenciales de la experiencia artística. Es por ello que de manera aleatoria y con distinta periodicidad se ha colaborado en proyectos personales de Jose Mª Yturralde, Emilio Martínez, Maribel Domenech, Salomé Cuesta, Trinidad Gracia y Mª Jose Martínez de Pisón; o en proyectos propios del laboratorio a nivel de exposiciones o publicación de textos como es el caso de la revista *Arte: proyectos e ideas.* Propuestas personales o colectivas realizadas en equipo que han ido aportando al proceso de aprendizaje de cada uno de nosotros un mayor sentido crítico de diálogo y discusión sobre aquello que se esta haciendo. Esta amalgama de relaciones indiferenciadas es el resultado de una serie cronológica de acontecimientos que el azar parece haber acercado para propiciar, más allá de los límites físicos del laboratorio, un espacio mental de constante movilidad que se constituye allí donde surgen experiencias relacionadas con la luz.

La Société Anonyme

La Société Anonyme se constituye como colectivo de investigación formado por artistas y críticos, para analizar y desarrollar las relaciones recíprocas de sus respectivas actividades. Todas sus obras poseen, así, esa doble dimensión de ejercicio crítico y práctica creadora.

Evidenciando su filiación, el nombre es tomado del de la bien conocida colección que Marcel Duchamp -como artista y al mismo tiempo crítico- organizó para Catherine Dreier:

«Nuestras "iluminaciones", si lo son, sólo pretenderían valer como fogonazos, sólo desvelarían velando, mostrando sólo aquello que puede verse desde la ceguera. En ella "nadie" -ese sujeto precario que es también La Société Anonyme- contempla, muestra o habla -por debajo del silencio radical de una materialidad extrema, abierta a la tarea siempre pendiente de una lectura infinita. Que es trabajo del espectador -creador y crítico él mismo, entonces-

continuar. Para resucitar la obra y otorgarle, en ese acto, posteridad -efímera, pero eterna por inacabable, posteridad».

José Lebrero

Residente en el extranjero busca piso confortable donde hacerse mayor y crecer sin la angustia de sentirse perdiendo el tiempo. Estaría dispuesto a compartir espacio de trabajo con interlocutores generosos y entusiastas. Interesados abstenerse.

José Maldonado

MEMENTO MORI

Al dar un traspiés, caí en la cuenta de haberme puesto una zancadilla... nunca más pude confiar en mí.

Cabeza en imposible fuga de atorbellinadas ideas que zarandean mi cuerpo y lo hacen palpitar en un constante estímulo que abrasa todo mi ser. Cuerpo arrastrado en idas y venidas que anhela lugar donde acariciar quietud, quizá, por primera vez. Persona que en artista queda, y no es mal saco para guardar esperanzas e ilusiones, con el amargor de leer en posos de café lo obscuro del porvenir. Aprendiz de todo que aprovechó en los años de aprendizaje el valor de los años de descarrío, a través de un mundo que, cortésmente, desprecia la torpeza de los que aprenden. Todas las biografías se deshacen... ¿no?.

Ana Martínez-Collado

La escritura, el arte, como experiencias privilegiadas de la construcción del mundo -de mi mundo, de mí en el mundo-. Iluminaciones posibles de la anhelada promesa de felicidad, y al mismo tiempo, revelaciones de su irrealizabilidad absoluta. En definitiva, artificio de nosotros mismos que resuelve el escepticismo más radical. Y que permite desde la distancia seguir viviendo. Saber del arte entonces como sabiduría de la vida, profesión del arte como profesión de vida. Y la transmisión de la experiencia como fundamento último de toda actividad, la creación, la reflexión, la enseñanza: presencia del otro, margen del reconocimiento en los abismos.

Juan Luis Moraza

Vitoria, 1960. Miembro fundador de CVA (1980-85). Entre sus últimas exposiciones individuales destacan: *MA(non è)DONNA*, Galería Elba Benitez, Madrid; *«ARLMA»*, Galería Berini,

Barcelona; *«cualquiera todos ninguno»*, Galería Rita García, Valencia; Galería Oliva, Madrid. Y entre las colectivas: *Lux-Europae*, Edimburgo, 1992; Accademia Spagnola di Archeologia, Storia e Belle Arti, Roma; *Pasajes*, EXPO92, Sevilla. *Ultima Visión* (Buenos Aires, Santiago de Chile, Caracas, Venezuela, Sao Paulo), *«El sueño Imperativo»*. Circulo de Bellas Artes. Madrid. Ha publicado los libros *MA(non e)DONNA, Imágenes de creación, procreación y anticoncepción.* (1993), *Seis sexos de la diferencia* (1990), y numerosos artículos en ediciones, periódicos y revistas especializadas. Ha organizado seminarios y exposiciones como *«cualquiera, todos, ninguno», «un placer»* (Arteleku, 1992)». Ha sido profesor en la Universidad del País Vasco, profesor invitado en la Facultad de Bellas Artes de Cuenca; Imparte cursos en el Instituto de Estética y Teoría de las Artes, en Madrid, y ha impartido conferencias en la Universidad de Buenos Aires, en la Escuela de Arte Puyrredon de Buenos Aires, en el Taller de Artes Alternativas de la Universidad de La Plata, en la Academia Española de Arqueología, Historia y Bellas Artes de Roma, en el XII Congreso Internacional de Estética (Madrid, 1992), etc.

Edita
GIPUZKOAKO FORU ALDUNDIA
DIPUTACIÓN FORAL DE GIPUZKOA

Diputado General
ELI GALDOS ZUBIA

Diputada del Departamento de Cultura y Turismo
MARIA JESUS ARANBURU ORBEGOZO

Directora del Departamento de Cultura y Turismo
GARBIÑE EGIBAR ARTOLA

Director de Arteleku
XANTI ERASO BELOKI

Idea y organización
JOSE LUIS BREA

Foto portada
JANA STERBAK,
ARTIST AS COMBUSTIBLE, 1986.
PERFORMANCE.
GALERÍA RENÉ BLOUIN, MONTREAL.

Fotos Pep Agut
CORTESÍA GALERÍA ANTONI ESTRANY.

Fotos Jordi Colomer
CARTA ALS ACTORS, PEPE PORTA
EN ESCENA CORTESÍA TINGLADO,
TARRAGONA.

Foto contraportada
LA SOCIÉTÉ ANONYME,
BLIND LIGHT (LENZ'S FRESH WIDOW)
LSA31, 1993
PROYECTO PARA ARTELEKU (NO REALIZADO)

Fotocomposición e Impresión
IMPRESIÓN GRÁFICA VARELA

Depósito legal
SS / 630-93

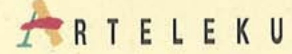
Arteleku, la Galería Elba Benítez y Jose Luis Brea agradecen su cortesía y la colaboración a las Galerías Juana de Aizpuru (Madrid), Elba Benítez (Madrid), Antoni Estrany (Barcelona) y Juana Mordó (Madrid); al Museo de Bellas Artes de Alava, a aquellos coleccionistas que han preferido permanecer anónimos y a todos los artistas y escritores participantes.

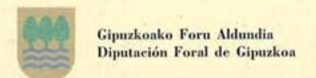
Se terminó de imprimir
en Impresión Gráfica Varela
el 15 de Septiembre de 1993.

San Sebastián.



Sala de Exposiciones





Kultur eta Turismo Departamentua
Departamento de Cultura y Turismo